

দ্বিতীয় প্রকাশ : ভাদ্র, ১৩৬৬

প্রকাশক :

শ্রীমদ্রূপ কুমার মুখোপাধ্যায়

বাক-সাহিত্য ( প্রাঃ ) লিমিটেড্

৩৩ কলেজ রো, কলি-২

মুদ্রক :

শ্রীপরাণচন্দ্র রায়

মেনেট প্রিন্টিং ওয়ার্কস্

৪মি, ঈশ্বর মিল লেন

কলিকাতা—৬

প্রচ্ছদপট :

শ্রীকানাই পাল

## প্রস্তাবনা

বাংলা সাহিত্যে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি উল্লেখযোগ্য ভূমিকা আছে। মাত্র ~~১৮৬৩~~ বছর আয়ুষ্কালের মধ্যে (১৮৬৩-১৯১৩) তাঁর সাহিত্যসৃষ্টির বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য মহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। রবীন্দ্রযুগের প্রথমার্ধে বাংলা কাব্যের ভাব-ভাবনা, কাব্যরীতি ও কলাবিধি নানাদিকেই তাঁর নিজস্ব কাব্যাচরণের ছাপ পড়েছিল। রবীন্দ্রনাথ নিজে দ্বিজেন্দ্রলালের অভিনব কবিশক্তিকে সাদর অভিনন্দন জানিয়েছিলেন। তিনি ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ, ‘আষাঢ়ে’ ও ‘মঙ্গ’ কাব্যের সমালোচনায় (তিনটি প্রবন্ধই ‘আধুনিক সাহিত্য’ গ্রন্থে সংকলিত হয়েছে) অকুণ্ঠিতচিত্তে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিব্যক্তিত্ব ও স্বাতন্ত্র্যকে স্বীকার করেছেন। প্রকৃতপক্ষে রবীন্দ্রনাথের তিনটি প্রবন্ধই কবি দ্বিজেন্দ্রলালের কবিমানসের স্বরূপধর্ম নির্ণয় করেছে। ‘মঙ্গ’ কাব্যের সমালোচনায় রবীন্দ্রনাথ যে মূল্যবান মন্তব্য করেছেন, দ্বিজেন্দ্রকাব্যের তার চেয়ে যথার্থ বিচার আর কিছু হতে পারে না: “মঙ্গ কাব্যখানি বাংলার কাব্যসাহিত্যকে অপূর্ণপ বৈচিত্র্য দান করিয়াছে। ইহা নূতনতায় ঝলমল করিতেছে এবং এই কাব্যে যে ক্ষমতা প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা অবলৌকিকত ও তাহার মধ্যে সর্বত্রই প্রবল আত্ম-বিশ্বাসের একটি অবাধ সাহস বিরাজ করিতেছে।” দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষা ও ছন্দ, হান্তরস, দ্বিজেন্দ্রমানসে লিরিসিজম ও আটায়ারের বিচিত্র মিশ্রণের কথাও তিনি তাঁর তিনটি প্রবন্ধে প্রসঙ্গত উল্লেখ করেছেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যিক জীবনের প্রারম্ভে রবীন্দ্রনাথের এই অকুণ্ঠ অভিনন্দন সবেও দ্বিজেন্দ্রকাব্যের তেমন বেশী আলোচনা হয় নি। তার প্রধান কারণ সম্ভবত দুটি। প্রথমত, দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সাহিত্যিক জীবনের শেষ দশকে নাটক রচনার দিকে অধিকতর আকৃষ্ট হয়েছিলেন। ঐতিহাসিক নাটকের জনপ্রিয়তার অন্তরালে সেদিন তাঁর কবিখ্যাতি চাপা পড়েছিল। দ্বিতীয়ত, রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে সাহিত্যিক বিরোধ ও মতানৈক্যও তাঁর কাব্যপ্রতিভার যথার্থ বিচারের অন্তরায় সৃষ্টি করেছিল।

কিন্তু ক্রটিবিচ্যুতি ও অপূর্ণতা সবেও দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভাকে অস্বীকার করা যায় না। ইংরেজি নাটকের সঙ্গে হৃগভীর পরিচয় থাকার কলে তিনি বাংলা নাটকে ইংরেজি নাটকের টেকনিক সার্থকতরভাবে প্রয়োগ করার চেষ্টা করেছেন। চরিত্ররচনার ক্ষেত্রেও তিনি তীব্রতর অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টি করেছেন। নাটকীয় গতিবেগ ও ঘাতপ্রতিঘাত সৃষ্টির মধ্যেও তিনি অনেকক্ষেত্রে প্রশংসনীয় বৈশিষ্ট্য দেখিয়েছেন। কাব্য ও কথাসাহিত্যের তুলনায় বাংলা নাট্যসাহিত্যে দুর্বল। সেখানে যে কয়েকজন নাট্যকার বাংলা নাটকের শ্রীবৃদ্ধিসাধন করেছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর মধ্যে অন্যতম। শেক্সপীয়রের সঙ্গে তাঁর তুলনা করে লাভ নেই। কারণ শেক্সপীয়রও ইংরেজি সাহিত্যেও একজনই ছিলেন।



দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পরে তাঁর অগ্রতম গুণগ্রাহী কবি দেবকুমার রায়চৌধুরী তাঁর একখানি পূর্ণাঙ্গ জীবনী লেখেন (প্রথম সং ১৩২৪)। আর একখানি সংক্ষিপ্ত জীবনী লেখেন নবকৃষ্ণ ঘোষ। উপাদান সম্পর্কে এই দুটি গ্রন্থই মূল্যবান। কারণ দ্বিজেন্দ্রজীবনী সম্পর্কে জ্ঞাতব্য তথ্য ও মূল্যবান উপকরণ এই দুটি গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট হয়েছে। এই দুটি গ্রন্থ থেকে বর্তমান লেখক বহু উপকরণ সংগ্রহ করেছেন। সমসাময়িক পত্র-পত্রিকায় দ্বিজেন্দ্রলাল সম্পর্কে যে সমস্ত আলোচনা হয়েছে তাও বর্তমান আলোচনার পথনির্দেশের সহায়তা করেছে। কবিগুত্র দিলীপকুমার রায়ের “উদানী দ্বিজেন্দ্রলাল” গ্রন্থটিও মূল্যবান নির্দেশ দিয়েছে। কবি-সমালোচক শশাঙ্ক-মোহন সেনের ‘বঙ্গবীণা’ ও ‘বাণীমন্দির’ গ্রন্থদ্বয়ে কবি ও নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের যে অন্তর্জীবনের আলোচনা আছে, তাও বর্তমান সমালোচককে অল্পপ্রাণিত করেছে। সাম্প্রতিক কালের আলোচনার মধ্যে অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন মহাশয়ের ‘দ্বিজেন্দ্রলালের স্বরবৃত্ত ছন্দ’ (উদয়ন, ১৩৪০ আশ্বিন), শ্রীযুক্ত সঙ্গনীকান্ত দাসের “কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়” (ভৈরব, ১৩৫০ আশ্বিন), শ্রীযুক্ত প্রমথনাথ বিলীর “কবি দ্বিজেন্দ্রলাল” (রবিবাসরীয় আনন্দবাজার পত্রিকা, ২২শে পৌষ ও ২৩শে পৌষ, ১৩৬৪), ডঃ সুরকুমার সেনের ‘বাঙ্গলা সাহিত্যের ইতিহাস’ (দ্বিতীয় খণ্ড), ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্যের ‘বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস’, ডঃ অজিতকুমার ঘোষের ‘বাংলানাটকের ইতিহাস’, ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের ‘নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার’ প্রভৃতি প্রবন্ধ ও গ্রন্থ বর্তমান গ্রন্থরচনায় সাহায্য করেছে। পাদটীকায় তাঁদের কথা যথাস্থানে উল্লেখ করা হয়েছে।

বর্তমান গ্রন্থটিকে বাণোটি অধ্যায়ে ভাগ করা হয়েছে। এই অধ্যায়গুলি থেকে গ্রন্থটির মূল পরিকল্পনা ও বক্তব্য পরিস্ফুট হবে। অধ্যায়গুলির বিষয়বস্তু সূত্রাকারে সূত্রিত হল :

প্রথম অধ্যায় : **কবিজীবনী** : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রজীবনীর প্রধান প্রধান ঘটনা সূত্রাকারে নির্দিষ্ট হল। তাঁর সাহিত্যকৃতি সম্পর্কে যেগুলি প্রাসঙ্গিক প্রধানত সেই সমস্ত ঘটনারই উল্লেখ করা হয়েছে।

দ্বিতীয় অধ্যায় : **দেশকাল** : এই অধ্যায়ে প্রধানত উনিশ শতকের শেষ তিন দশক থেকে বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশক পর্যন্ত কালের সামাজিক ও রাজনৈতিক-সাংস্কৃতিক ঘটনার পর্যালোচনা করে, দ্বিজেন্দ্রলালের সমকালীন রচনাবলীর মধ্যে তা কতখানি ছায়াপাত করেছে, সে বিষয় আলোচনা করা হয়েছে। অধ্যায়টিকে দ্বিজেন্দ্রসাহিত্যের সামাজিক-রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক পটভূমি বলা যায়।

তৃতীয় অধ্যায় : **দ্বিজেন্দ্র কাব্যপ্রবাহ** : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রলালের

সমসাময়িক কাব্য পটভূমি আলোচনা করে তাঁর কাব্যপ্রবাহের তিনটি পর্ব নির্দেশ করা হয়েছে। কবিমানসের বৈশিষ্ট্যও এই অধ্যায়ে আলোচিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যগুলির স্বতন্ত্রভাবে রসবিচার করা হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রমানসের বিশিষ্টতা দেখানোর জন্য কখনো কখনো তুলনামূলক বিচার করা হয়েছে। বাংলা কাব্যের তৎকালীন ভাবধারা ও রূপরীতির সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রকাব্যের সম্পর্ক কি তা বিস্তৃতভাবে আলোচিত হয়েছে।

চতুর্থ অধ্যায় : কাব্যরীতি ও কলাবিধি : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার ছন্দ, ভাষা, অলঙ্কার, প্রকাশরীতি প্রভৃতি সম্পর্কে আলোচনা করা হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট কাব্যরীতি ও স্বকীয় পদ্ধতিগুলি এই অধ্যায়ে বিস্তৃতভাবে বর্ণিত হয়েছে।

পঞ্চম অধ্যায় : গ্রহসন ও হাশুরস : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রলালের ছটি গ্রহসন সম্পর্কে বিচার করা হয়েছে। এই অধ্যায়ের শেষাংশে দ্বিজেন্দ্রলালের গ্রহসন ও হাশুরসাত্মক কবিতা দিয়ে সাধারণভাবে তাঁর হাশুরস সম্পর্কে বিচার করা হয়েছে।

ষষ্ঠ অধ্যায় : নাট্যপ্রবাহ ও নাটকবিচার : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকগুলির সাহিত্যিক মূল্য নির্ণয় করা হয়েছে। প্রসঙ্গত বাংলা নাটকের ঐতিহ্য ও ধারাবাহিকতার সঙ্গে তাঁর যোগাযোগ দেখানো হয়েছে। পূর্ববর্তী নাট্যকারদের সঙ্গে তুলনামূলক বিচার করে দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভার বৈশিষ্ট্য নির্ণয় করা হয়েছে। নাট্যকাব্য, ঐতিহাসিক নাটক ও সামাজিক নাটক ভেদে তিনটি শ্রেণী বিভাগ করা হয়েছে, তার সঙ্গে নাটকীয় রসমূল্যের বিচার আছে।

সপ্তম অধ্যায় : দ্বিজেন্দ্রনাট্যের নানা প্রসঙ্গ : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যসংলাপ ( কাব্যসংলাপ ও গদ্যসংলাপ ), নাট্যকাব্যের বৈশিষ্ট্য, নাটকীয় ভাষা, স্বগতোক্তি, গঠনরীতি, রোমাঞ্চিক পদ্ধতি, চরিত্রসৃষ্টি ও অন্তর্দ্বন্দ্ব, শেক্সপীয়রীয় পদ্ধতির প্রভাব প্রভৃতি নানা নাটকীয় প্রসঙ্গ আলোচিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের নানা দোষত্রুটি ও অপরিণতি প্রসঙ্গও এখানে উল্লেখ করা হয়েছে।

অষ্টম অধ্যায় : দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতকে তিনটি দিক থেকে বিচার করা হয়েছে : সঙ্গীতিক মূল্য, কাব্যমূল্য ও নাটকীয় মূল্য। সঙ্গীতিক মূল্যের মধ্যে স্বরকার দ্বিজেন্দ্রলালের প্রধান বৈশিষ্ট্যগুলি দেখান হয়েছে। কাব্যমূল্য অংশে গীতিকবিতা হিসাবে বিচার করা হয়েছে। নাটকীয় মূল্য অংশে নাটকে ব্যবহৃত সঙ্গীতগুলির নাটকীয় তাৎপর্য বিশ্লেষণ করা হয়েছে।

নবম অধ্যায় : দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পরচনা : এই অধ্যায়ে দ্বিজেন্দ্রলালের চিঠিপত্র ও বিচ্ছিন্ন প্রবন্ধাবলীর আলোচনা আছে। ‘বিলাতপ্রবাসী’ পত্রওচ্ছ,

‘কালিদাস ও ভবভূতি’ সমালোচনা-গ্রন্থ ও পত্রপত্রিকায় বিক্ষিপ্ত কতকগুলি লঘুগুরু গল্পরচনা সম্পর্কে বিচার করা হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পরচনাগুলিতে তাঁর ব্যক্তিত্ব ও বিশিষ্ট কবিমানসের ছায়াপাত ঘটেছে, তাই তাঁর কবিতা ও নাটক থেকে গল্পরচনাগুলিকে পৃথক করে দেখা সম্ভব নয়, বিশেষত অনেকগুলি রচনায় তাঁর ব্যক্তিগত মতামত ও কচির পরিচয় পাওয়া যায়।

দশম অধ্যায় : রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল : এই অধ্যায়ে রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের মতানৈক্য ও সাহিত্যাদর্শের বিরোধের কথা বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে। সমকালীন সাহিত্যে রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্রবিরোধ একটি ঐতিহাসিক ঘটনা। এই ঘটনার উপরেও আলোকপাত করা হয়েছে। প্রসঙ্গক্রমে দ্বিজেন্দ্রলালের উপর রবীন্দ্রনাথের প্রভাব কতদূর বিস্তৃত হয়েছিল এবং দ্বিজেন্দ্রলালের স্বকীয়তা কোথায় তাও আলোচিত হয়েছে।

একাদশ অধ্যায় : দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব : এই অধ্যায়ে সমসাময়িক ও পরবর্তী কবি ও নাট্যকারদের উপর দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব কতখানি তা নির্ণয় করার প্রয়াস আছে। প্রসঙ্গক্রমে হিন্দী সাহিত্যের উপর তাঁর প্রভাব আলোচনা করা হয়েছে।

দ্বাদশ অধ্যায় : দ্বিজেন্দ্রমানস : বৈচিত্র্য ও ঐক্য : এই অধ্যায়ে পূর্ববর্তী অধ্যায়গুলির একটি সূত্রসংক্ষিপ্ত বিচার আছে। এখানে দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার বৈচিত্র্য ও সেই বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্যসূত্রটি কোথায় তা বিশ্লেষণ করা হয়েছে।

বর্তমান গ্রন্থখানিতে দ্বিজেন্দ্রলালকে কেন্দ্র করে প্রকৃতপক্ষে বাংলা সাহিত্যের একটি যুগজীবনের ইতিহাসই আলোচনা করা হয়েছে। বাংলা সাহিত্যের পটভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যকীর্তির মূল্য নির্ণয় করতে গেলে এই যুগের বাংলা সাহিত্যের স্বরূপধর্ম ও অন্তঃপ্রকৃতির বিচার করা ছাড়া সম্ভবপর নয়, তাই দ্বিজেন্দ্রসাহিত্য আলোচনা প্রসঙ্গে বাংলা দেশের একটি কাল, বাংলা সাহিত্যের একটি যুগ ও বাঙালীর রসরুচির একটি অধ্যায়কেই আলোচনা করতে হয়েছে। রবীন্দ্রযুগের প্রথমার্ধে রবীন্দ্রসাহিত্যের পাশে রবীন্দ্রবিরোধী ধারাও যে ছিল সেই বিশ্বতপ্রায় অধ্যায়টি পরিস্ফুট করার চেষ্টা করা হয়েছে। তা ছাড়া বাংলা কাব্যের রোমান্টিক কল্পরস্ত্রির (Romantic Imagination) ইতিহাসে দ্বিজেন্দ্রলালের ভূমিকা কি তাও বিশ্লেষণ করা হয়েছে। এই আলোচনায় দ্বিজেন্দ্রমানস ও দ্বিজেন্দ্রসাহিত্যের বৈশিষ্ট্য যদি রসিকজনের মনে স্থায়ীভাবে প্রতিষ্ঠালাভ করে তবেই বর্তমান লেখকের শ্রম সার্থক হবে।

ডক্টর শশিভূষণ দাশগুপ্ত  
পূজনীয়েষু—

## সূচীপত্র

কবিজীবনী	...	...	১
দেশ-কাল	...	...	২৯
দ্বিজেন্দ্র কাব্য প্রবাহ	...	...	৬২
কাব্যরীতি ও কলাবিধি	...	...	১৪৬
প্রহসন ও হাস্যরস	...	...	১৭৮
নাট্যপ্রবাহ ও নাটকবিচার	...	...	২৫৭
দ্বিজেন্দ্রনাট্যের নানা প্রসঙ্গ	...	...	৩০৬
দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত	...	...	৩৩৬
দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পরচনা	...	...	৩৫৩
রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল	...	...	৩৭৮
দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব	...	...	৬২৬
দ্বিজেন্দ্রমানস : বৈচিত্র্য ও ঐক্য	...	...	৪৩২
পরিশিষ্ট	...	...	৪৪৮
নির্ঘণ্ট	...	...	৪৫৪

---

## কবিজীবনী

কাব্যবিচারে কবির অন্তর্জীবনই মুখ্যস্থান অধিকার করে, বাইরের প্রবহমান ঘটনা বা তথ্যপুঞ্জের দ্বারা কবিচরিতের নিগূঢ় অভিপ্রায়কে পবিমাপ করা সম্ভব নয়। রবীন্দ্রনাথ টেনিসনের জীবনচরিত পড়ে কবিজীবনী সম্পর্কে সাধারণভাবে মন্তব্য করেছিলেন : “ইহা টেনিসনের জীবনচরিত হইতে পারে, কিন্তু কবির জীবনচরিত নহে। আমরা বুঝিতে পারিলাম না, কবি কবে মানবহৃদয়-সমুদ্রের মধ্যে জাল ফেলিয়া এত জ্ঞান ও ভাব আহরণ করিলেন এবং কোথায় বসিয়া বিশ্বসংগীতের সুরগুলি তাঁহার বাঁশিতে অভ্যাস করিয়া লইলেন।” রবীন্দ্রনাথ কবিজীবনীর অন্তর্ময়তার দিকটিই বিশেষভাবে নির্দেশ করেছিলেন। কিন্তু কবির বহিজীবনের ঘটনাকেও সম্পূর্ণ উপেক্ষা করা যায় না। বাইরের জগৎ কবির ভাবজীবনের উপর অনেক সময় সূচিস্বায়ী ছায়া বিস্তার করে। তাই আধুনিককালের জীবনীলেখকেরা ডায়ারি চিঠিপত্র প্রভৃতি থেকেও কবির ভাবজীবনের স্বরূপ নির্ণয় করেন। ইংরেজী সাহিত্যের রোমান্টিক কবিদের মধ্যে কীটস সাময়িক ঘটনার দ্বারা সবচেয়ে কম প্রভাবিত হয়েছেন, তা ছাড়া তাঁর জীবন মোটেই ঘটনাবল্ল নয়। তবু তাঁর কবিচরিত-রচয়িতারা ফ্যানি ব্রাউনের সঙ্গে তাঁর সম্পর্কটির উপর বিশেষভাবে আলোকপাত করে নূতন তাৎপর্য নির্দেশ করার চেষ্টা করেছেন। আবার এমন কবিও আছেন, যার ব্যক্তি-জীবন ও কাব্যজীবন অবিচ্ছেদ্যভাবে গ্রথিত—একটিকে বাদ দিলে আর-একটির পূর্ণ স্বরূপ উদ্ঘাটন করা সম্ভব নয়। উদাহরণস্বরূপ বায়রন, মথুয়দন প্রমুখ কবির কথা উল্লেখ করা যায়। ‘কবিজীবনী’ প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ এই শ্রেণীর কবির কথাও উল্লেখ করেছেন : “কাব্যকে তাঁহাদের জীবনের সহিত একত্র করিয়া দেখিলে, তাহার অর্থ বিস্তৃততর ও ভাব নিবিড়তর হইয়া উঠে।” কাব্যের বিচিত্র অভিব্যক্তির পক্ষে বহিজীবনের যে-সমস্ত ঘটনাবলী বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য, তা কবিচরিত রচনার অনিবার্য উপাদান হয়ে উঠে। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের কবিচরিত আলোচনা করতে হলে তাঁর ব্যক্তি-জীবনকে উপেক্ষা করা যায় না।

১৮৬৩ খ্রীষ্টাব্দের ১২এ জুলাই (১২৭০, ৪ঠা শ্রাবণ) কৃষ্ণনগরে দ্বিজেন্দ্রলালের জন্ম হয়। তাঁর পিতা কার্তিকেয়চন্দ্র রায় কৃষ্ণনগরের দেওয়ান ছিলেন, আর মাতা প্রসন্নময়ী দেবী ছিলেন অদ্বৈতপ্রভুর বংশধর কালাচাঁদ গোস্বামীর ভগিনী। দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁদের কনিষ্ঠ পুত্র। দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তি-জীবন ও কবি-জীবনের

উপর তাঁর স্বনামধন্য পিতা কার্তিকেয়চন্দ্রের প্রভাব কম নয়। স্বকণ্ঠ গায়ক, স্বরসিক, তেজস্বী ও উন্নতচরিত্র কার্তিকেয়চন্দ্র তৎকালের কৃষ্ণনাগরিক সমাজে নিজেই একটি প্রতিষ্ঠানে ( Institution ) পরিণত হয়েছিলেন। দীনবন্ধু মিত্র তাঁর ‘স্বধ্বনী কাব্যে’ জলাঙ্গী নদীর মুখ দিয়ে বলিয়েছেন :

কার্তিকেয়চন্দ্র রায় অমাত্যপ্রধান,  
সুন্দর, হুশীল, শাস্ত, বদান্ত, বিদ্বান ;  
সুসলিত স্বরে গীত কিবা গান তিনি,  
ইচ্ছা করে শুনি হয়ে উজানবাহিনী।

কার্তিকেয়চন্দ্র সংস্কৃত ‘ক্ষিতীশ বংশাবলী চরিত’ গ্রন্থের আদর্শে ‘ক্ষিতীশ বংশাবলী চরিত’ নাম দিয়ে কৃষ্ণনগর রাজবংশের একটি প্রামাণিক ইতিহাস রচনা করেছিলেন। তাঁর ‘আত্মজীবনচরিত’ বাংলা সাহিত্যের আত্মচরিত-রচনার আদিপর্বের একটি উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ। এই দুটি গ্রন্থেই তৎকালীন বাংলার সামাজিক ইতিহাসের প্রচুর উপাদান পাওয়া যায়। তা ছাড়া ১২৮৫ সনে তিনি ‘গীতমঞ্জরী’ নামক একখানি স্বরচিত গীতিসংগ্রহও প্রকাশ করেন। শিবনাথ শাস্ত্রী মহাশয় কার্তিকেয়চন্দ্র সম্পর্কে বলেছেন : “আত্মীয়-স্বজন পোষণ, গুণিজনের উৎসাহদান, সাধুতার সমাদর, বিপন্নের বিপত্ক্ষার, এ-সকল যেন তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ ছিল। এই-সকল গুণেই তিনি ঈশ্বরচন্দ্র বিদ্যাসাগর, অক্ষয়কুমার দত্ত প্রভৃতি স্বদেশহিতৈষী, স্বজাতিপ্রেমিক মহাজনগণের বিশেষ সম্মানিত হইয়াছিলেন। ইহার বিষয় বলিতে স্তম্ভ হয়, ভাবিলেও মন উন্নত হয়।”<sup>১</sup>

চরিত্রের আভিজাত্য, তেজস্বিতা, সঙ্গীতানুরাগ প্রভৃতি গুণ দ্বিজেন্দ্রলাল উত্তরাধিকারস্বত্বেই পেয়েছিলেন। এই চরিত্রটি সম্মুখে রেখেই দ্বিজেন্দ্রলাল দুর্গাদাস চরিত্র অঙ্কন করেন। ‘দুর্গাদাস’ নাটকের উৎসর্গপত্রে তিনি লিখেছিলেন : “যাহার দেবচরিত্র সম্মুখে রাখিয়া আমি এই দুর্গাদাস-চরিত্র অঙ্কিত করিয়াছি, সেই চির-আরাধ্য পিতৃদেব কার্তিকেয়চন্দ্র রায় দেবশর্মার চরণকমলে এই ভক্তি-পুষ্পাঞ্জলি অর্পণ করিলাম।” কবি তাঁর পিতার চরিত্রের কথা স্মরণ করে গর্ব অনুভব করতেন।<sup>২</sup>

১। রাধতনু লাহিড়ী ও তৎকালীন বঙ্গ-সমাজ, ( নিউ এজ সং, ভাঙ্গ ১৩৬২ ) পৃ: ৩০।

২। দিলীপকুমার রায় তাঁর পিতৃস্মৃতি সম্পর্কে লিখেছেন : “প্রায়ই বলতেন : ‘ওরে, জানিস আমি কার ছেলে ?’ কার্তিক দেওয়ানের।” বলে বলতেন প্রায়ই : ‘বাবা যখন স্নানোপহার তখন এক বুদ্ধ এসে তাঁকে বলেন : ‘দেওয়ানজি, ভয় কি ?’ তাতে তিনি বলেছিলেন হেঁদে : ‘আমার ভয় ?’ তাঁর ভয় ছিল না। কেননা জীবনে তিনি সত্যনিষ্ঠ বলে নিজেকে জানতেন।”—উদাসী দ্বিজেন্দ্রলাল, পৃ: ১৭।

দ্বিজেন্দ্রলালের শৈশব ও বালাকালের পরিবেশটিকে তাঁর সেজদা জ্ঞানেন্দ্রলাল রায় সুন্দরভাবে বর্ণনা করেছেন : “রুক্ষনগরে আমাদের সেই নগর-প্রাস্তস্থিত উদ্যান। অস্তগামী সূর্যের আভাষ গাছের পাতা রাঙা হইয়াছে। ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র পাখী ক্ষুদ্র গাছে জমিয়া কলরব করিয়া পরস্পরকে সাদর সম্ভাষণ করিতেছে। একটি বালক কখন-বা ফল তুলিতে ছলিয়া ছলিয়া দৌড়িতেছে, কখন-বা পাখীর পিছনে ছুটিতেছে। এই ক্ষুদ্র বালক আমাদের দ্বিজেন্দ্র। .....এখানে দ্বিজেন্দ্রকে দেখুন সৌন্দর্য-পরিবেষ্টিত। সুন্দর ক্ষুদ্র বিহঙ্গগুলি যেমন পুষ্পের মধুপান করিত তেমনি বালক দ্বিজেন্দ্র এই উদ্যান-সৌন্দর্যের মধুপান করিত। অল্পদিকে দ্বিজেন্দ্রের পিতৃদেব সঙ্গীতবিশারদ ছিলেন। ক্ষুদ্র বালকের সঙ্গীতপ্রিয় হৃদয় সেই সঙ্গীতের উচ্ছ্বাসে স্বর্গস্থ অমৃতভব করিত।..... একদিকে দ্বিজেন্দ্র অন্তর্জগতের ও বহির্জগতের সৌন্দর্যের ক্রোড়ে লালিত, অপর দিকে মহত্বকণ্ঠের বাজ্যস্বরের ও বিহঙ্গের ত্রিবিধ সম্মিলিত সঙ্গীতে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রতিভা উদ্বোধিত হইয়াছিল।”<sup>৩</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের শৈশব ও বালাকালের এই পরিবেশটি তাঁর সাহিত্যিক-জীবনের উপর প্রভাব বিস্তার করেছিল।

কাটিকেয়চন্দ্রের বাসভবনে তখনকার কালের অনেক জ্ঞানী-গুণী ও খ্যাতনামা ব্যক্তি সমবেত হতেন। বিদ্যাসাগর মহাশয়, অক্ষয়কুমার, বঙ্কিমচন্দ্র, ভূদেবচন্দ্র, সঞ্জীবচন্দ্র, দীনবন্ধু মিত্র, মধুসূদন, রামগোপাল ঘোষ প্রমুখ সাহিত্য-ও সংস্কৃতি-ক্ষেত্রের অনেকেই ‘কাটিকেয়চন্দ্রের গুণমুগ্ধ, অকৃত্রিম ও সমপ্রাণ বন্ধু ছিলেন।’ এঁদের মধ্যে অনেকেই বালক দ্বিজেন্দ্রলাল মধুসূদন হেমচন্দ্র প্রভৃতি কবির কবিতা আবৃত্তি করে শুনিয়েছিলেন।<sup>৪</sup> নিতান্ত বালক বয়সেই দ্বিজেন্দ্রলাল পিতার সঙ্গীত-পদ্ধতি অনুসরণ করার চেষ্টা করতেন। কবিতাপাঠ ও সঙ্গীতচর্চার অমূল্য পরিবেশ তাঁর কাব্য-জীবন উন্মেষের সহায়ক হয়েছিল। অল্প বয়সেই তিনি কাব্য রচনা শুরু করেন, শুধু তাই নয়, তিনি স্বরচিত গানেও স্বর-সংযোগ করতেন। পরবর্তীকালে তিনি যে গীতিকার ও স্বরকার হিসেবে খ্যাতিলাভ করেন, বালাকালেই তাঁর উন্মেষ লগ্ন। এই যুগের কথা স্মরণ করে তিনি পরবর্তীকালে লিখেছিলেন : “শৈশব হইতেই গীতিরচনায় আমার আসক্তি ছিল। শৈশব হইতেই প্রকৃতি-সৌন্দর্যে বিমুগ্ধ হইয়া গীতিরচনা করিয়া দেবীকে উপহার দিতাম। সে-সব গীত তখন কোন শাস্ত্রত: সুরে গীত হইত না। যখন যে সুর ভাল লাগিত, তখন সেই সুরেই গাইতাম।”<sup>৫</sup>

৩। নব্যভারত : আষাঢ়, ১৩২০।

৪। ‘মহারাজ দত্তচন্দ্র, দীনবন্ধু মিত্র, সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় প্রভৃতি তাঁহার পিতার বন্ধুগণ কোতুলী হইয়া দ্বিজেন্দ্রের কবিতা আবৃত্তি শুনিয়া তাঁহাকে কবিতা-পাঠে উৎসাহিত করিতেন।’

দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃঃ ১০।

৫। আর্ঘপাখার ( প্রথম ভাগ ) ভূমিকা।



সেকালে কৃষ্ণনগরে একটি সমৃদ্ধ সাংস্কৃতিক পরিবেশ ছিল। এই পরিবেশের মধ্যমণি ছিলেন দ্বিজেন্দ্রলালের পিতা দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্র রায়। কার্তিকেয়চন্দ্র তাঁর আত্মজীবনীর মধ্যে এই পরিবেশের বর্ণনা করেছেন। মার্গসঙ্গীতের সেই অমূল্য পরিবেশের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীত-মুগ্ধ মনোজীবন গড়ে উঠেছিল। সেকালের কৃষ্ণনগরের এই সাঙ্গীতিক পরিবেশের বর্ণনা করতে গিয়ে প্রমথ চৌধুরী বলেছেন : “...দ্বিজেন্দ্রলালের পিতা কার্তিক দেওয়ানের অনেক গান শুনেছি। তিনি ছিলেন অতি স্বকণ্ঠ ও সঙ্গীত-বিদ্যায় সুশিক্ষিত। তিনি বোধ হয় বাঙ্গালা হিন্দী দু-ভাষারই গান গাইতেন কিন্তু কি যে গাইতেন আমার মনে নেই।”

“দ্বিজেন্দ্রলালও গাইয়ে বলে পরিচিত ছিলেন। তিনি সভাসমিতিতে গান গাইতেন ছোকরা বয়সেই। বোধ হয় কণ্ঠসঙ্গীত তাঁর পিতার কাছ থেকেই শিক্ষা করেছিলেন। আরও দুচাব জনের মুখে অতি মিষ্টি গান শুনেছি, তাঁদের নামও মনে আছে।”<sup>৬</sup>

প্রমথ চৌধুরীর এই স্মৃতিকথা থেকেই কৃষ্ণনগরের মার্গসঙ্গীতচর্চার একটি সংক্ষিপ্ত চিত্র পাওয়া যায়। সঙ্গীতজ্ঞ পিতার সাহচর্য ও সঙ্গীত-সংস্কৃতিময় পরিবেশের অকুণ্ঠ দাক্ষিণ্যে বালক দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনের সুপ্ত সম্ভাবনা মুকুলিত হয়েছিল। কৃষ্ণনগরের ‘কার্তিক-ভবন’ সেকালের সাংস্কৃতিক জীবনের এক মহাতীর্থে পরিণত হয়েছিল। উনিশ শতকের মনীষীদের মধ্যে অনেকেই কার্তিক-ভবনে পদার্পণ করেছেন। বিদ্যাসাগর, বঙ্কিমচন্দ্র, দীনবন্ধু মিত্র, নবীনচন্দ্র সেন প্রভৃতি যুগ-নায়কদের সাহচর্য কার্তিকেয়চন্দ্রের পারিবারিক জীবনের উপরও গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল। বালক দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সঙ্গীতের দ্বারা মহামাণ্ড অতিথিদের পরিতৃপ্ত করতেন।

পিতৃচরিত্র ও কৃষ্ণনগরের সাংস্কৃতিক পরিবেশের প্রভাব ছাড়াও আর একটি বিষয়ও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। ‘সেজদা’ জ্ঞানেন্দ্রলাল রায়, ‘রাঙাদা’ হরেন্দ্রলাল রায় ও ‘রাঙাবৌদি’ মোহিনী দেবীর সম্মেহ লালন ও উৎসাহবাক্য দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যিক প্রতিভাকে পরিপুষ্ট করেছিল। তাঁর তৃতীয় অগ্রজ জ্ঞানেন্দ্রলাল রায়ই তাঁকে ইংরেজী সাহিত্যে দীক্ষা দিয়েছিলেন। তিনি ছিলেন কৃষ্ণনগর কলেজিয়েট ইন্সুলের ইংরেজী শিক্ষক। দ্বিজেন্দ্রলালের বড়দা রাজেন্দ্রলাল রায় মেহেরপুর আদালতের পেশকার ছিলেন। ইন্সুলের ছুটি হলে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর কাছে যেতেন। তিনি ছিলেন ইংরেজী সাহিত্যে সুপণ্ডিত। দ্বিজেন্দ্রলাল বলেছিলেন : “তিনি এই

অতি অল্পকালের মধ্যে আমাকে এমনি আশ্চর্য কৌশলে ও বিচিত্র নৈপুণ্য-সহকারে ইংরেজী ভাষায় সুদক্ষ ও অভিজ্ঞ করিয়া তুলিলেন যে, সেই গোড়ার দৃঢ় ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত থাকিয়াই আমি অতি অনায়াসে নিত্যন্ত অসুস্থ শরীর লইয়া এবং মনোযোগের সহিত বেশীদিন অধ্যয়ন করিতে না পারিয়াও, পরে এম্-এ পরীক্ষায় তবু যা-হোক একটু সম্মান লাভ করিতে সমর্থ হইয়াছিলাম।”<sup>৭</sup> পরবর্তীকালেও তিনি বলেছেন : “বড়দাদা এবং সেজদাদা আমাকে ইংরাজী সাহিত্যের অভিজ্ঞতা-অর্জনে প্রভূত সাহায্য করিয়াছেন।”<sup>৮</sup>

জ্ঞানেন্দ্রলাল স্থলেখক ছিলেন। তৎকালীন নানা পত্রিকায় তাঁর রচনা প্রকাশিত হত। ‘স্বরভি,’ ‘পতাকা,’ ‘Telegraph,’ ‘Bengalee’ প্রভৃতি পত্রিকার সম্পাদনার সঙ্গে তিনি জড়িত ছিলেন। তাঁর আত্মস্মৃতিমূলক রচনার বহু বিচ্ছিন্ন উপাদান দ্বিজেন্দ্রলালের বাক্তিজীবন ও সাহিত্যজীবন আলোচনার পক্ষে অপরিহার্য। দ্বিজেন্দ্রলালের ভ্রাতা হরেন্দ্রলাল রায় ‘নবপ্রভা’ নামক মাসিক পত্রিকা সম্পাদনা করেন। তিনিও স্থলেখক ছিলেন। হরেন্দ্রলালের স্ত্রী মোহিনী দেবীও স্থলেখিকা হিসেবে খ্যাতিলাভ করেছিলেন। পুরাতন পত্রিকার মধ্যে তাঁর পারিবারিক জীবনের স্মৃতিচিত্রগুলিও দ্বিজেন্দ্র-মানস-পরিক্রমার মূল্যবান পাথর। কৃষ্ণনগরের বিদগ্ধ পরিবেশ, পিতৃদেবের ঋজু-বলিষ্ঠ চরিত্রশ্রী ও পারিবারিক জীবনের সাহিত্য-সঙ্গীতময় সুকর্ষিত পরিমণ্ডল দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনকে লালন করেছিল। তাঁর রাঙাবৌদি মোহিনী দেবীও প্রতিভাশালিনী গায়িকা ছিলেন—সাহিত্য ও সঙ্গীতের যুগ্মবেণীবন্ধনে তাঁর মনোজীবন সমৃদ্ধ ছিল। রায়-পরিবারের এই বিতুষী বধূটি পারিবারিক জীবনের উপর কতখানি প্রভাব বিস্তার করেছিলেন, তার পরিচয় দিয়েছেন দিলীপকুমার রায় : “তাই তো এলেন ঠিক এই সময়ে আমার রাঙা জ্যেষ্ঠামহাশয় ৬হরেন্দ্রলাল রায় ভাগলপুর থেকে কলকাতায় ওকালতি করতে। জ্যেষ্ঠাইমা ছিলেন বিখ্যাত গায়ক প্রতিভার অবতার ৮স্বরেন্দ্রনাথ মজুমদারের বোন। চমৎকার কণ্ঠস্বর ছিল তাঁর।”<sup>৯</sup> শৈশবে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে হাতেখড়ি হলেও পরবর্তীকালে তিনি বিলিতি গানের অত্যন্ত ভক্ত হয়ে ওঠেন। স্বরেন্দ্রনাথ মজুমদারই নাকি তাঁকে ভারতীয় সঙ্গীতের ক্ষেত্রে ফিরিয়ে আনেন।

৭। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ৭১।

৮। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ৭১।

৯। উদাসী দ্বিজেন্দ্রলাল : দিলীপকুমার রায়, পৃ: ২৯।

॥ ২ ॥

ছাত্র হিসেবে দ্বিজেন্দ্রলাল অত্যন্ত মেধাবী ছিলেন। কিন্তু একাধিক বার জ্বররোগ্য ব্যাধি হওয়ার ফলে তিনি পরীক্ষায় আশাহীনরূপে কৃতিত্ব দেখাতে পারেন নি। তবুও এন্-এ পরীক্ষায় তিনি ইংরেজী সাহিত্যে প্রথম স্থান অধিকার করেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবনের ইতিহাসে কৃষ্ণনগর কলেজিয়েট ইন্সুলের একটি বিশিষ্ট স্থান আছে। এখান থেকেই তাঁর কবিত্ব-প্রতিভার উন্মেষ ঘটেছে। মাত্র বারো বছর বয়সেই তিনি কবিতা ও গান রচনা শুরু করেন। এ সম্পর্কে তিনি নিজেই বলেছেন : “১২ বৎসর বয়ঃক্রম হইতে আমি কবিতা ও গান রচনা করিতাম। ১২ হইতে ১৭ বৎসর পর্যন্ত রচিত আমার গীতগুলি ক্রমে ‘আর্যগাথা’ নামক গ্রন্থের আকারে প্রকাশিত হয়। তখন কবিতাও লিখিতাম। কিন্তু তখন কোনো কবিতা প্রকাশিত হয় নাই। কেবল ‘দেওঘরে সন্ধ্যা’ নামক মৎপ্রণীত একটি কবিতা ‘নবাবভারত’-এ প্রকাশিত হয়।”<sup>১০</sup> ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) প্রকাশিত হয়। এই গ্রন্থের প্রকৃতি ও দেশপ্রেমের কবিতাগুলি উচ্চপ্রশংসা লাভ করেছিল। প্রায় এই-সব সময়েই তৎকাল-প্রচলিত প্রথম শ্রেণীর মাসিক পত্রিকা ‘নবাবভারত’, ‘আর্যদর্শন’, ‘বান্ধব’ প্রভৃতিতে তাঁর কয়েকটি কবিতা এবং প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়েছিল। কিন্তু ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) প্রকাশিত হওয়ার পর প্রায় দশ বছর অল্প কোনো গ্রন্থ প্রকাশিত হয় নি। অবশ্য বিলাত যাওয়ার আগে কিছু লেখা বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল।

১৮৮৪ খ্রীষ্টাব্দের এপ্রিল মাসে কুবিবিভাগ শিক্ষার জন্য স্টেট স্কলারশিপ নিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাত যাত্রা করেন। আপাতদৃষ্টিতে বিলাত-যাত্রা একটি সাধারণ ঘটনা ছাড়া আর কিছুই নয়, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিজীবন ও সাহিত্যিক-জীবনের পক্ষে বিলাত-প্রবাসের ঘটনা অত্যন্ত তাৎপর্যমূলক। তিনি তাঁর প্রবাসী জীবনের অভিজ্ঞতাকে “বিলাতপ্রবাসী” নাম দিয়ে “পতাকা” পত্রিকায় ধারাবাহিক ভাবে প্রকাশ করেন।<sup>১১</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের অগ্রজদ্বয় জ্ঞানেন্দ্রলাল রায় ও হরেন্দ্রলাল রায় কলকাতা থেকে “পতাকা” নামক একটি সাপ্তাহিক পত্রিকা প্রকাশ করেন। এই পত্রাবলী দ্বিজেন্দ্রলালের গল্প রচনার একটি মূল্যবান নিদর্শন। পরবর্তীকালে নাটকের

১০। নাট্যমন্দির : শ্রাবণ, ১৩১৭।

১১। ১২৯১ ও ১২৯২ সালের পতাকায় দ্বিজেন্দ্রলালের “বিলাতপ্রবাসী” প্রকাশিত হয়।

গল্প সংলাপের সঙ্গে এই গল্পরচনাটি মিলিয়ে পড়লে দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পরচনার এক টি সমগ্র পরিচয় পাওয়া যাবে। লেখকের ব্যক্তিত্ব ও এই রচনাগুলির মধ্যে সম্পর্কভাবে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে। নিপুণ পর্যবেক্ষণশক্তি, হান্তপরিহাসপ্রবণতা, বাগ্‌বৈদম্ব্য, স্বদেশ ও স্বজাতিপ্রীতি, চারিত্রিক তেজস্বিতা প্রভৃতি, ব্যক্তি ও সাহিত্যিক দ্বিজেন্দ্রলালের অনেকগুলি বৈশিষ্ট্য এই পত্রাবলীতে উদ্ঘাটিত হয়েছে। তথ্যের দিক থেকেও রচনাগুলি মূল্যবান। ইংরেজদের পারিবারিক জীবন, গৃহজীবন, সামাজিক আচার-আচরণ, গ্লাডস্টোন-শাসিত ইংলণ্ডের রাজনৈতিক জীবন ও অগ্রগতি বহু জ্ঞাতব্য তথ্য এই গ্রন্থে সংকলিত হয়েছে; ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে ইংলণ্ডের জীবনচর্যার কয়েকটি সুন্দর খণ্ডচিত্র আন্তরিকতার সঙ্গে চিত্রিত হয়েছে। এই চিঠিগুলির মধ্যে সবচেয়ে বড় কথা হল রচয়িতার ভাবজীবনের আন্তরিক প্রকাশ। এই আবেগকম্পিত ভাবসূত্রই পত্রগুলিকে একটি একাত্মত্রে গ্রথিত করেছে। তরুণ মনের কোতুলক, বিশ্লেষণ-নৈপুণ্য, বুদ্ধিদীপ্ত সমালোচনা ও আত্মমুগ্ধ ভাবাকুলতা চিঠিগুলিতে সাহিত্যিক বস সঞ্চারিত করেছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের বিলাত-প্রবাসের মধ্যে ছুটি ব্যাপার উল্লেখযোগ্য, কারণ দ্বিজেন্দ্র-সাহিত্য আন্দোলনের পক্ষে এই ছুটি প্রসঙ্গের প্রয়োজনীয়তা আছে। বিলাত-প্রবাসকালে তিনি বিলিতি সঙ্গীত শিখেছিলেন। মিসিটার কলেজে দ্বিজেন্দ্রলালের সহাধ্যায়ী বঙ্গবাসী কলেজের ভূতপূর্ব অধ্যক্ষ গিরিশচন্দ্র বসু মহাশয় বলেছেন : “তারপর সেখানে অল্পদিনের মধ্যেই জানিতে পারিলাম,—দ্বিজ একজন **Embryo** (কোরক) কবি;—ইতিপূর্বে “আর্যগাথা” রচিয়া স্বদেশের কবিজগতে প্রবেশলাভ করিয়া আসিয়াছেন। গীতবাগ্‌ও যে তাঁহার বিশেষ অনুরাগ তাহাও শীঘ্রই প্রকাশ পাইল। একদিন কথায় কথায় গল্পছলে তিনি বলিলেন—যাঁহার কাছে তিনি গান শিখিতে আরম্ভ করিয়াছেন সে রমণীটি তাঁহার নাকি স্রবের সংস্কার ও ভরাট গলার চর্চা করার জগা তাঁহাকে বহুবার বিশেষ অনুরোধ করিয়াছেন। সেই অনুরোধের পরিণামে, পবে যে কি ফল ফলিয়াছিল তাহা আজ বঙ্গবাসী কাহারও অজ্ঞাত নাই। যিনিই তাঁহার গান একবার শুনিয়াছেন তিনিই জানেন দ্বিজুর গলা কিরূপ ভরাট ছিল এবং পরে তাঁহার স্রবের সঙ্গে অণুমান্য নাকের সংস্রব ছিল না।”<sup>১২</sup> ইউরোপীয় সঙ্গীতচর্চা প্রবর্তীকালে গীতিকার ও স্রবকার দ্বিজেন্দ্রলালের উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল।

দ্বিজেন্দ্রলালের বিলাত-প্রবাসকালের আর-একটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা হল, “Lyrics of Ind” নামক ইংরেজী কাব্যের প্রকাশ। তিনি পরবর্তীকালে আর কোনো ইংরেজী কাব্য প্রকাশ করেন নি। কিন্তু এই কাব্যেও তাঁর প্রতিভার গীতিধর্মিতা ও সুগভীর স্বদেশপ্রেমের পরিচয় আছে। ইংরেজী ভাষায় রচিত হলেও এই কাব্যগ্রন্থটির সঙ্গে তাঁর পরবর্তীকালের বাংলা কবিতা ও গানের একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে। পাশ্চাত্য কাব্য ও নাটকের যে সুগভীর আকর্ষণ তাঁর হৃদয়ে এতকাল স্থপ্ত অবস্থায় ছিল, তারই বহিঃপ্রকাশ হয়েছে এই কাব্যে। পরবর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলাল এই কাব্য সম্পর্কে যে মন্তব্য করেছেন তা প্রণিধানযোগ্য :

“বালাবধি কবিতা ও নাটকপাঠে আমার অত্যন্ত আসক্তি ছিল। এত অধিক ছিল যে বিদ্যাভ্যাসকালে বায়রনের Manfred ও Childe Herold-এর দুই canto এবং মেঘদূত ও উত্তরচরিতের কাব্যংশ আমি মুখস্থ করিয়াছিলাম। বিলাতে গিয়া ক্রমাগত Shelley পড়িতাম এবং তথা হইতে প্রত্যগত হইয়া ক্রমাগত Wordsworth ও Shakespeare বার বার পড়িতাম।...বিলাতে গিয়া ইংরাজীতে কবিতা লিখিতে আরম্ভ করি এবং সেই কবিতাগুলি একত্রিত করিয়া স্মার এডুইন আর্নল্ডকে উৎসর্গ করিবার অনুমতি চাহি এবং তৎসঙ্গে কবিতাগুলির পাণ্ডুলিপি পাঠাই। তিনি কবিতা প্রকাশ সম্বন্ধে আমাকে উৎসাহিত করিয়া পত্র লেখেন ও সে কবিতাগুলি তাঁহাকে উৎসর্গ করিবার অনুমতি সাগ্রহে দান করেন। তখন সেই কবিতাগুলিকে Lyrics of Ind আখ্যা দিয়া প্রকাশ করি।”<sup>১৩</sup> কাব্যটি দেশী-বিদেশী পত্র-পত্রিকায় উচ্চ প্রশংসিত হয়েছিল। ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ-প্রবণতা ও পরিহাস-রসিকতাই যে দ্বিজেন্দ্র-প্রতিভার সবটুকু নয়, এই কাব্যেই তার প্রমাণ পাওয়া যায়। ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) কাব্যে যার অস্পষ্ট ও অপরিষ্কৃত প্রকাশ, এ কাব্যে তারই রূপ স্পষ্ট ও পূর্ণতর হয়ে উঠেছে। আত্মমগ্নতা ও আত্মভাব-বিভোরতা প্রবাসী কবিচিন্তকে স্মৃতি-বেদনায় ব্যাকুল করে তুলেছিল :

When Nature sleeps in Night's soft arms,  
The heavens with starry rapture glow,  
Sad visions flit across my sight,  
The dreams of days—long long ago.<sup>১৪</sup>

স্মৃতি-বোম্বাঙ্কিত কবি-মনের অকুণ্ঠ আন্তরিকতা এখানে কাব্যরূপ পেয়েছে।

১৩। নাট্যমন্দির : গ্রাবণ, ১৩১৭।

১৪। Stream : Lyrics of Ind.

॥ ৩ ॥

বিলাতি সঙ্গীত শিক্ষা, ইংরেজী কাব্যরচনা দ্বিজেন্দ্রলালের বিলাত-প্রবাসের প্রধান দুটি সঞ্চয়। বিলাতে ‘বহু রঙ্গমঞ্চে বহু অভিনয়’ দেখেছিলেন। নাট্য-রচনার আকাঙ্ক্ষাও সেই সময়েই অঙ্কুরিত হয়েছিল। তিনি নিজে লিখেছেন : “বিলাত যাইবার পূর্বে আমি ‘হেমলতা’ নাটক ও ‘নীলদর্পণ’ নাটকের অভিনয় দেখিয়াছিলাম মাত্র, আর কৃষ্ণনগরের এক সৌখীন অভিনেতৃদল কর্তৃক অভিনীত ‘সধবার একাদশী’ ও ‘গ্রন্থকার’ নামক একটি গ্রন্থসনের অভিনয় দেখি, আর Addison-এর Cato এবং Shakespeare এর Julius Caesar-এর আংশিক অভিনয় দেখি। সেই সময় হইতেই অভিনয় ব্যাপারটিতে আমার আসক্তি হয়। বিলাতে যাইয়া বহু রঙ্গমঞ্চে বহু অভিনয় দেখি। এবং ক্রমে অভিনয় ব্যাপারটি আমার কাছে প্রিয়তর হইয়া উঠে।”<sup>১৫</sup>

প্রায় দীর্ঘ তিন বৎসর পর দ্বিজেন্দ্রলাল দেশে ফিরে এলেন। ফিরে আসার পরে এমন দু-একটি ঘটনা ঘটেছিল, যা দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিজীবনকেই শুধু নয়, সাহিত্যিক জীবনকেও নিয়ন্ত্রণ করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন অত্যন্ত স্পষ্টভাবী ও স্বাধীনচেতা। স্বতরাং শাসকসম্প্রদায় যে তাতে খুব সন্তুষ্ট হতে পারেন নি, তা বলাই বাহুল্য। স্বতরাং কর্ম-জীবনের প্রথম থেকেই তাঁর মনে একটি বিক্ষোভ ছিল। এমনকি এক সময় তিনি চাকুরি ছেড়ে দেওয়ার ইচ্ছেও করেছিলেন।<sup>১৬</sup> তাই একসময় তিনি গভীর পরিতাপের সঙ্গে ও স্বভাবসিদ্ধ ভঙ্গিতে বলেছিলেন :

হায় শুদ্ধ অন্নচিন্তা যদি না থাকিত, ও অন্ততঃ

দিবায় ছয়টি ঘণ্টা পরদাস্ত না করিতে হত ; <sup>১৭</sup>

বিলাত ফেরত হয়ে আসার পর দ্বিজেন্দ্রলালকে সামাজিক নির্যাতনও সহ্য করতে হয়েছিল। আজ থেকে প্রায় পঁচাত্তর বছর আগের কথা। তখনকার কালের সামাজিক অবস্থাও অগুরুত্ব ছিল। বিলাত যাওয়া তখনকার কালেও ঘোরতর অশাস্ত্রীয় ও অসামাজিক ব্যাপারের মধ্যেই গণ্য ছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনীকার এ প্রসঙ্গে লিখেছেন :

১৫। আমার নাট্য-জীবনের আরম্ভ : নাট্যমন্দির, শ্রাবণ, ১৩১৭।

১৬। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ২৪২।

১৭। সমুদ্রের প্রতি : মল্ল।

—“ক্রমাশয়ে তিন বৎসর অদর্শনের পর দ্বিজেন্দ্রলালকে পাইয়া তদীয় স্বজনগণ যদিও মুখে খুব সন্তোষ প্রকাশ করিলেন, কিন্তু কার্যতঃ সামাজিক ও আনুষ্ঠানিক ব্যবহারে তাঁহার বিশেষ সাবধানে একটু স্বাভাব্য ও ব্যবধান রক্ষা করিয়া চলিতে লাগিলেন। ‘পাতানো’ সম্পর্কের স্থলে বন্ধু-বান্ধবদের নিকট হইতে এবং বিধি আচরণ তিনি হস্তমুখে, অবজ্ঞাভরে অগ্রাহ করিতেও প্রস্তুত ছিলেন ; কিন্তু যখন প্রকাশ পাইল যে, প্রকৃত অবস্থা শুধু তাহা নহে, তদপেক্ষা বহুল পরিমাণেই শোচনীয় ও সাংঘাতিক, অর্থাৎ বিলাত যাওয়ার জন্য তদীয় আত্মীয়গণের মধ্যেও কেহ-কেহ সামাজিক হিসাবে তাঁহাকে বর্জন করিতে কৃতনিশ্চয়—তখন অসহায় ও বড়-অভিমানী দ্বিজেন্দ্রলালের ভাব-প্রবণ কোমল হৃদয় আর-একবার তাঁহার পিতামাতার কথা স্মরণ করিয়া হাহাকারে কাঁদিয়া উঠিল।—এই অভাবিত প্রচণ্ড আঘাতে তিনি স্তম্ভিত, আহত ও মুহমান হইয়া গেলেন।”<sup>১৮</sup>

যুক্তিবাদী ও ব্যক্তিস্বাভাব্যের পক্ষপাতী দ্বিজেন্দ্রলাল এই-জাতীয় আচরণে অত্যন্ত মর্মান্বিত হয়েছিলেন। কেউ কেউ আবার তাঁকে প্রায়শ্চিত্ত করার পরামর্শও দিয়েছিলেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের যুক্তিবাদী মন এই-জাতীয় বিধান মেনে নিতে পারে নি। কারণ বিলাত-যাত্রা যে কোনো পাপকাণ্ড বা অবৈধ ব্যাপার, এ কথা তিনি মানতে মোটেই প্রস্তুত ছিলেন না। বিলাত প্রবাসকালের ডায়েরিগুলির মধ্যেই তাঁর এই স্বাধীন মতবাদের পরিচয় পাওয়া যায় : “আমি জানি, আমার এ প্রস্তাবে অনেকেই অন্তরে সন্মত। কিন্তু লোকাচার ছাড়িতে অনেকেই সন্মত নহেন। অনেকেই সমাজচ্যুত হইবার ভয়ে ভীত। আমি জানি না, এ-আশঙ্কার কারণ কি ? সমাজ ? কেন, প্রতি মনুষ্য লইয়াই ত সমাজ। সমাজ আমাকে চ্যুত করিবে ? তাহাতে কি ক্ষতি আমারই ? তাহার নয় ? সমাজ কি আমাকে পরিত্যাগ করিয়া নিজেও হীনবল হইল না ? সমাজ আমাকে পরিত্যাগ করিল, আমি কি সমাজকে পরিত্যাগ করিলাম না ? অবশ্য প্রথমে ক্ষতি আমার, কিন্তু পরিশেষে ঐ সমাজের ক্ষতি। নূতন সমাজ সংগঠিত হইবে, নূতন ও সভ্যতর আচার অন্তর্গত হইবে। সমাজ সর্বত্রই সংস্কারের প্রতি খড়াহস্ত।”<sup>১৯</sup> দ্বিজেন্দ্রলাল যেদিন বিদেশে বসে এই পত্র লিখেছিলেন, সেদিন নিশ্চয়ই তাঁর অদৃষ্টদেবী বিজ্ঞপের নির্ঘন হাসি হেসেছিলেন। তিন-চার বছর আগে যে সামাজিক সমস্তার উপর তিনি আলোকপাত করেছিলেন, তাই পরবর্তীকালে বাস্তবের ক্ষমাহীন রূপ নিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছিল।

১৮। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ২০৩-২০৪।

১৯। ইংরাজ ও এদেশবাসীর আহার্য-বিচার ও কর্তব্য-নির্ণয় : বিলাতপ্রবাসী (বিলাতবাসী)।

সামাজিক উৎপীড়ন ও নির্মম আচরণ দ্বিজেন্দ্রলালের সংবেদনশীল তরুণ মনে তীব্র প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করেছিল—সেই প্রতিক্রিয়ার বহিঃজালাময় রূপ তাঁর ‘একঘরে’ পুস্তিকায় আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘একঘরে’ পুস্তিকাটিকে ঠিক প্রবন্ধ বলা যায় না, বড় জোর একটি ইস্তাহার বলা যায়। তৎকালীন ‘সমাজ-সংরক্ষকদের’ প্রতি অবার্থ-লক্ষ্য বিষবাণ বর্ষিত হলেও খণ্ডকালের সামাজিক উত্তেজনার মধ্যেই এর গতি সীমাবদ্ধ। হিন্দুসমাজকে তীব্রভাবে আক্রমণ করা হয়েছে—তাতে সঙ্গতিহীনতা ও একদোষদর্শিতাই উগ্র হয়ে দেখা দিয়েছে। সাময়িক উত্তেজনায় ক্রোধাক্ত হয়ে তিনি ভাষা ও ভাষাগত সংযম পর্যন্ত হারিয়ে ফেলেছেন। তীব্র বিক্রপ, মর্মান্তিক শ্লেষ ও তীক্ষ্ণদীপ্ত বাক্যবাণ রচনাটির বিশেষত্ব, কিন্তু লেখক নিজেই অভিভূত হয়ে তাঁর সংযমের বাঁধ হারিয়ে ফেলেছেন। তিনি যে কতদূর অভিভূত হয়েছিলেন, তার প্রমাণস্বরূপ পুস্তিকাটির একটি অংশ উদ্ধার করা যেতে পারে :

—“মহাশয়, এ ভাষায় আর লিখিতে পারি না। এ সমাজের বিষয় আর এ বিক্রপের ভাষায়, আচ্ছাদিত ক্রোধে লেখা অসম্ভব। ইহার ভাষা ঠাট্টার ভাষা নহে। ইহার ভাষা অন্তায়ক্ষুণ্ণ তরবারির বিদ্রোহী ঝনংকার, ইহার ভাষা পদদলিত ভুজঙ্গের ক্রুদ্ধ দংশন, ইহার ভাষা অগ্নিদাহের জ্বালা। এ ভীকৃতার রাজত্বের, এ অন্ত্রায়ের ধর্মশালার, এ প্রবঞ্চনার রাজনীতির বিষয় বলিতে—যদি শতশেলময়ী, দাবানলের ক্ষুলিঙ্গময়ী, নরকের জ্বালাময়ী ভাষা থাকে, তাহাই ইহার উপযুক্ত ভাষা।”<sup>২০</sup>

‘একঘরে’ দ্বিজেন্দ্রলালের কোনো উচ্চশ্রেণীর সাহিত্য-প্রতিভার নিদর্শন নয়। কিন্তু শুধু ঐতিহাসিক মূল্যের দিক থেকেই যে এর নাম উল্লেখযোগ্য, এ কথাও বলা যথার্থ নয়। নকশাটি দ্বিজেন্দ্রলালের সুপ্ত স্টাটারিস্টের প্রতিভাই যেন জ্বালিয়ে তুলেছে। দ্বিজেন্দ্র-মানসে রোমাণ্টিক ভাবাবেগের সঙ্গে বাঙ্গবিক্রপ-প্রবণতাও জড়িত ছিল। সাময়িক উত্তেজনার একটি প্রবল আলোড়নে যেই যবনিকাপ্রাপ্ত একটি অপসারিত হয়েছে, অমনি বিক্রপ-নিপুণ দীপ্ত বলিষ্ঠ ভাষা ‘পদদলিত ভুজঙ্গের’ মতো উগ্রতরুণা বিস্তার করেছে। ধৈর্যচ্যুত লেখকের ভাষাগত অসংযম যতই থাকুক না কেন, তবুও এই ক্ষীণকলেবর পুস্তিকাটি যে দ্বিজেন্দ্রলালের পরিহাস-ক্ষমতা ও বাঙ্গবিক্রপ-প্রবণতার পরিচয় দিয়েছে, এ কথা তৎকালীন কোন কোন পত্র-পত্রিকাও স্বীকার করেছেন।<sup>২১</sup> সামাজিক অসঙ্গতি ও ক্রটি-বিচ্যুতি নিয়ে তিনি পরবর্তী বহু হাসির গান ও প্রহসন রচনা করেছেন। ‘একঘরে’ যতই দুর্বল হোক না কেন,

২০। একঘরে।

২১। “দ্বিজেন্দ্রলালের পরিহাস-ক্ষমতার—বিক্রপপ্রিয়তার বিশেষ পরিচয় পাওয়া যায়।”

—(আচার্য : জ্যোতি, ১৩২০)



দ্বিজেন্দ্রলালের যে নিপুণ বিদ্রূপ-প্রবণতা তদ্রূপেই হয়ে ছিল, তাকেই যেন আকস্মিক আঘাতে সচকিত করে তুলেছে—বাধামুক্ত পার্বত্য-তরঙ্গিণীর মতো সেই নব-জাগ্রত শক্তি দুর্বীর প্রাণচঞ্চল্যে ও কলহাস্ত্রে বাংলা সাহিত্যকে প্রাবিত করেছিল। ‘একঘরে’ দ্বিজেন্দ্র-মানসের এক অনাবিকৃত ভূখণ্ডের সর্বপ্রথম আবিষ্কার—অনাগত সম্ভাবনার অপরিণত ইঙ্গিত। তা ছাড়া দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের স্বরূপ-ধর্ম ও মূল প্রকৃতিও এই পুস্তিকায় আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘একঘরে’-র কলাকৌশলবর্জিত ও আতিশয়া-ধর্মী বাঙ্গাই ‘হাসির গান’-এ নিপুণ হাতের স্পর্শে শকার্খ-ভ্রূভঙ্গিময় তির্যক কটাক্ষে পরিণত হয়েছে :

যবে কেউ বিলেত থেকে ফিরে বঁকে  
প্রায়শ্চিত্ত করে ;  
যবে কোন মতিভ্রান্ত, ভেড়া কাস্ত  
ধর্ম ভাঙ্গে গড়ে,  
যদি কোন প্রবীণ ষণ্ড মহাতণ্ড  
পারেন হরির মালা,  
তখন ভাই, হাসি চেপে-নাহি ক্ষেপে  
রইতে পারে কোন—১২২

‘একঘরে’-র বিদ্রূপাত্মক কবিকণ্ঠই যে অধিকতর নৈপুণ্য ও অনায়াস সাবলীলার সঙ্গে এখানে উচ্চাবিত হয়েছে, এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

॥ ৪ ॥

১২২৪ সালের বৈশাখ মাসে ( ১৮৮৭ ) দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে সুপ্রসিদ্ধ হোমিওপ্যাথিক ডাক্তার প্রতাপচন্দ্র মজুমদারের জ্যেষ্ঠা কন্যা স্বরবালা দেবীর বিবাহ হয়। স্বরবালা দেবী দ্বিজেন্দ্র-কবি-মানসের উপর অসাধারণ প্রভাব বিস্তার করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের বিবাহ-প্রসঙ্গেও একটি ঘটনা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। জ্ঞানেন্দ্রলাল লিখেছেন : “কৃষ্ণনগরের কয়েকটি সন্তান হিন্দু দ্বিজেন্দ্রের বিবাহে আমাদের সহিত বরযাত্রী গিয়াছিলেন। কিন্তু বিবাহের পূর্বে কোন প্রবল পক্ষ, যাহারা এই বিবাহে যোগ দিবেন, তাঁহাদিগকে সমাজচ্যুত করিবার চেষ্টা করিবেন, এই সংবাদ পাইয়া

তাহারা চলিয়া গেলেন। যাহা হউক, বিবাহ হইয়া গেলে আমরা ভ্রাতাগণ দ্বিজু ও তাঁহার নবোঢ়া বধূকে সঙ্গে করিয়া কৃষ্ণনগরে লইয়া আসিলাম; দ্বিজেন্দ্রের এই বিবাহে আমরা যোগ দেওয়া সম্ভবেও কেহ আমাদের বিরুদ্ধে দাঁড়াইলেন না। কিন্তু প্রকাশ্যভাবে দ্বিজেন্দ্রের সহিত তখন কেহ চলিতে স্বীকৃত হইলেন না।”২৩

বিলাত-প্রত্যাগত হওয়ার পর দ্বিজেন্দ্রলালের বিরুদ্ধে যে সামাজিক প্রতিক্রিয়া তীব্র হয়ে উঠেছিল, বিবাহ-বাপারে তাই চূড়ান্ত শীর্ষে আরোহণ করেছিল। সামাজিক অত্যাচারের বিরুদ্ধে উত্তপ্ত তিনি যেমন ‘একঘরে’ নকশার ভেতর দিয়ে তার যোগা প্রত্যুত্তর দিয়েছিলেন, তেমনি অগ্নিদিকে নব-পরিণীতা পত্নীকে ঘিরে তার হৃদয়োচ্ছ্বাস গীতি-কবিতার স্ফটিক-পাত্রে স্বর্ণ-মন্দিরার মতো বিহ্বল ও উজ্জ্বল হয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে। কবি দ্বিজেন্দ্রলালের মানস-জীবনে এই দুটি ধারা লক্ষ্য করা যায়। একদিকে আত্মমুগ্ধ প্রেম-বিহ্বল স্বপ্নাতুর কবিত্ত্ব, আর-একদিকে সামাজিক অসঙ্গতি-স্বল্প সামাজিক মানুষ্য। কখনও কখনও এই দুটি বিরুদ্ধ ধারা একত্রিত হয়ে কবিতার ভাব ও রূপের ক্ষেত্রে বিচিত্রমুখী জটিলতার সৃষ্টি করেছে। অবশ্য এ দুটি ধারাই কবির স্বভাবগত বৈশিষ্ট্য। এক কোটিতে পত্নী সুরবালার প্রেম ও দাম্পত্য-রস ও অপর কোটিতে সামাজিক নির্ধাতন—এই দুটি ব্যাপার একত্রিত হয়ে কবি-মানসের এই স্বরূপ-ধর্মকে তীব্রতর ও ত্বরান্বিত করেছে। ‘আর্যগাথা’ (প্রথম খণ্ড) বিবাহেব পাঁচ বছর আগে লেখা। কিন্তু সেই অপরিণত কবিতাগুলোর মধ্যেও কবি-হৃদয়ের গীতি-উচ্ছ্বাস ও সূক্ষ্ম-সংবেদনশীল বাসনালোকের মুহূ-মুহূর্না একেবারে অল্পপস্থিত নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ) ১৮৯৩ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। এই কাব্যের সহজ ও অকৃত্রিম উচ্ছ্বাস দ্বিজেন্দ্রলালের প্রেমস্বপ্ন ও স্বথ-মাধুর্যময় দাম্পত্য-জীবনকেই কাব্যমণ্ডিত করে তুলেছে। কাব্যটির ‘উৎসর্গ’ অংশেই কবির প্রিয়া-বন্দনার নিবিড় স্বর নিঃসংশয়িত হয়ে উঠেছে :

নয় কল্লিত সৌন্দর্যে ;—নয়

কবির নয়নে দেখা—পরীস্বপ্নময় ;—

এসেছ প্রত্যক্ষ স্বীয় দেবীরূপ ধরি।

‘আর্যগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ) আর-একটি কারণে দ্বিজেন্দ্রলালের উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। অল্প বয়সেই তাঁর সাদৃশ্যিক প্রতিভার উন্মেষ হয়। কিন্তু এখানে স্বরকার, গীতিকার ও কবির সর্বপ্রথম যথার্থ মিলন ঘটেছে। ‘আর্যগাথা’ কাব্যের প্রথম ভাগ ও দ্বিতীয় ভাগের মধ্যে কালগত ব্যবধান প্রায় দশ বৎসর। কিন্তু এই দশ বছরের

মধ্যে কবি-জীবনের এক বিরাট পরিবর্তন ঘটেছে। এই পরিবর্তন সম্পর্কে কবিও সচেতন ছিলেন। তিনি এই কার্যের ভূমিকায় বলেছেন : “দশ বৎসরে আমার জীবনে যুগান্তর হইয়াছে—কাহার না হয় ? আজ আমি আর সে পাঠাধ্যায়ী, অনুঢ়, জগতের দূর্বস্ত পরিদর্শক নাই।—

“আজ যেন রে প্রাণের মতন কাহারে বেসেছি ভাল ;

উঠেছে আজ নূতন বাতাস, ফুটেছে আজ নূতন আলো।”

মলয়ানিলসপ্তক, প্রেমোন্মাদিত আমার হৃদয়কুঞ্জে তাই এই কৃতজ্ঞ অশ্রুট কুন্তলধনি।” ‘আর্যগাথা’-র ( দ্বিতীয় ভাগ ) প্রথমার্ধের কবিতাগুলি প্রেম ও যৌবনস্বপ্নের, কবিজ্ঞানই তার অবলম্বন। দ্বিতীয়াংশ পাশ্চাত্য কবিদের গীতের অনুবাদ। এই সংকলনটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের রোমান্টিক কবিস্বপ্ন ও গীতিকাব্যের প্রতিভা পবিষ্ফুট হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবনকে দুটি পর্যায়ে ভাগ করা যায়। জ্ঞানী-বিয়োগের পূর্ববর্তীকাল পর্যন্ত তার সাহিত্য-জীবনের প্রথমার্ধ; জ্ঞানী-বিয়োগের পরবর্তীকাল থেকে কবির মৃত্যুকাল পর্যন্ত দ্বিতীয়ার্ধ। বিবাহের পর ষোলো বছর স্বথ-স্বাচ্ছন্দ্যময় দাম্পত্যজীবনের সুধামগ্নি ধারা দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনকে সমৃদ্ধ করে তুলেছিল। প্রহসন, ব্যঙ্গকবিতা, হাসির গান, নাট্যকাব্য, রোমান্টিক গীতিকবিতা প্রভৃতি বিচিত্র সৃষ্টি-সাফল্যের প্রাচুর্যে কবি-জীবন তখন পূর্ণোচ্ছ্বসিত। জীবনের এই চরম মুহূর্তেই এল তীব্রতম আঘাত। একটি মৃত্যু কল্যাণ-সন্তান প্রসব করে পত্নী সুরবালা দেবীর মৃত্যু হল ( ২২ নভেম্বর, ১৯০৩ )। দ্বিজেন্দ্রলাল তখন সরকারী কাজের জন্ত মফস্বলে গিয়েছিলেন—তারযোগে সংবাদ পেলেন যে স্ত্রী মরণাপন্ন, কিন্তু দূর্ভাগ্যবশত তিনি তাঁকে জীবিত দেখতে পারেন নি।

আপাতদৃষ্টিতে জ্ঞানী-বিয়োগের এই বেদনাময় কাহিনীটিকে দৈনন্দিন জীবনের সাধারণ কাহিনী বলেই মনে হবে। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যিক জীবন ও কবি-মানসের পক্ষে জ্ঞানী-বিয়োগের ব্যাপারটি একটি বহিরাশ্রয়ী ঘটনাই নয়। ব্যক্তিগত জীবনে কলাগী গৃহলক্ষ্মীকে হারিয়ে ও মাতৃহারা শিশুসন্তানদের হ্রান মুখের দিকে চেয়ে তাঁর বেদনার অন্ত ছিল না। কিন্তু শিল্প-জীবনে তার চেয়েও গভীর পরিবর্তন ঘটেছিল। জ্ঞানী-বিয়োগের পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলাল প্রধানত কবি ও প্রহসন-বচয়িতা। একদিকে উচ্ছ্বসিত ভাবাবেগপূর্ণ গীতিকবিতা, অন্যদিকে ব্যঙ্গবিজ্ঞপপূর্ণ কবিতা ও প্রহসন—এই দুইয়ের টানা পোড়েনে এই পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবন সক্রিয় হয়ে উঠেছিল। ‘আর্যগাথা’ ( ১ম ও ২য় ) ও ‘মঞ্জু’ কাব্য; ‘হাসির

গান' ও 'আধাতে' ব্যঙ্গকবিতা সংকলন; 'কঙ্কি-অবতার', 'বিরহ', 'দ্রাহম্পর্শ' ও 'প্রায়শ্চিত্ত' প্রহসন চতুষ্টয় এই কালের মধ্যেই রচিত হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবনের প্রথম পর্বে তাঁর জনপ্রিয় ঐতিহাসিক নাটকগুলি রচিত হয় নি—যদিও নাটকের প্রতি তাঁহার আকর্ষণ আবালা বললেও অত্যাঙ্কি হয় না। প্রহসনগুলি বাদ দিলে এই পর্বে তিনি দুখানি নাটক রচনা করেন—'পাষণী' ও 'তারাবাই'। নাট্যকার নিজেই 'পাষণী'কে 'গীতিনাটিকা' বলেছেন। নাট্যবিচারেও দেখা যাবে যে এই 'গীতি-নাটিকা'টিতে কবি দ্বিজেন্দ্রলালই মুখ্য হয়ে উঠেছেন, শুধু তাই নয়, নাট্যকারের বস্তু-ধর্মটি গোণ হয়ে গীতিকবির আত্মভাবমুগ্ধ উচ্ছ্বসিত হৃদয়টিই প্রাধান্য লাভ করেছে। 'তারাবাই' নাটকের শ্রেষ্ঠ সংলাপগুলিও কবিতায় রচিত। জ্ঞানী-বিশোগের পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে ঐতিহ্যপ্রীতি, দেশপ্রেম ও স্বাভাৱ্যাত্মভূতির যে তীব্রতা প্রকাশিত হয়েছে, 'তারাবাই' নাটকে তা অল্পপস্থিত। তা ছাড়া 'তারাবাই' নাটকের কেন্দ্রীয় রস স্বতন্ত্র। তাকে জাতীয়-ভাবোদ্দীপক নাটক বললে বিভ্রান্তি ঘটাবার সম্ভাবনা।

দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবনের দ্বিতীয় পর্ব মুখ্যত জাতীয়-ভাবোদ্দীপক নাট্য-রচনার যুগ হিসেবে অভিহিত হতে পারে। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনকে কেন্দ্র করে যে জাতীয়তাবোধ প্রসারিত হয়েছিল, দ্বিজেন্দ্রলালের এই পর্বের নাটকগুলি তাকেই ভাষা দিয়েছিল। জ্ঞানী-বিশোগবিধুর দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর শূন্য হৃদয়ের হাহাকারকে যেন এই বহিরাশ্রয়ী উদ্ভাসনা ও উত্তেজনা দিয়ে অনেকটা পূরণ করার চেষ্টা করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্র-মানসের এই পট-পরিবর্তনগুলির উপরে চমৎকার আলোকপাত করেছেন সমালোচক শ্রীপ্রমথনাথ বিনী :

'তারাবাই' বাতীত তাঁহার যাবতীয় জনপ্রিয় ঐতিহাসিক নাটকের সৃষ্টি জ্ঞানী-বিশোগের পরে। নাটক-পাঠে নাটকের অভিনয় দেখায়, নাটক-রচনায় তাঁহার ঝোঁক গোড়া হইতেই ছিল। কিন্তু এই সময়কার নাটকগুলির বৈশিষ্ট্য এই যে, এগুলি রঙ্গমঞ্চের চাহিদা অল্পসারে লিখিত। এমন হইবার অনেক কারণ থাকা সম্ভব। প্রথম, অভিনয়যোগ্য নাটকের চাহিদা। দ্বিতীয়, বঙ্গভঙ্গ-জনিত জাতীয়তাবোধের প্রসার। আরও একটি কারণ থাকাও অসম্ভব নয়। জ্ঞানী বিশোগের পরে সংসারের ও মনের হঠাৎ-শূন্যতা পূরণ করিবার জগৎ বাহিরের উত্তেজনার কিছু প্রয়োজন হইয়া পড়িয়াছিল তাঁহার পক্ষে। রঙ্গালয়ের সঙ্গে ঘনিষ্ঠতা সেই শূন্যতা পূরণ করিতে পারে আশায় তিনি মঞ্চোপযোগী নাটক রচনার উদ্যোগী হইয়া উঠিয়াছিলেন এমন খুবই সম্ভব।"<sup>২৪</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবনের কিছু কিছু আপাত-বিরোধী ধারা লক্ষ্যীয়। সেই বিরোধের মধ্যে সময়সূত্র নির্দেশ করে কবি-মানসের মৌলিক অভিপ্রায় আবিষ্কার করা সমালোচকের একটি প্রধান কর্তব্য। পত্নী-প্রসঙ্গ দ্বিজেন্দ্র-মানসের এই বিচারের উপর নিঃসন্দেহে আলোকপাত করবে।

## ॥ ৫ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যঙ্গকবিতা ও প্রহসনগুলির সঙ্গে তাঁর কর্মজীবনের তিক্ত অভিজ্ঞতার কিছু সংযোগ আছে বলে মনে হয়। বিলাত থেকে ফিরে এসে তিনি ছোটলাটের সঙ্গে সাক্ষাৎ করেছিলেন, কিন্তু স্বাধীনচেতা দ্বিজেন্দ্রলালের কথাবার্তায় তিনি মোটেই খুশী হতে পারেন নি। জ্ঞানেন্দ্রলাল লিখেছেন : “তিনি ( দ্বিজেন্দ্রলাল ) দেশে আসিয়া ছোটলাটের সহিত সাক্ষাৎ করেন। ছোটলাটের সহিত যেরূপ স্বাধীনভাবে কথাবার্তা কহিয়াছিলেন, তাহাতে তিনি ভাল চাকুরী পাইলেন না। তাঁহার ন্যায় রুশি-শিক্ষা করিয়া একজন বিলাত-প্রতাগত বাঙ্গালী statutory civilian হইলেন আর দ্বিজেন্দ্র ডেপুটি হইলেন!”<sup>২৫</sup> এমনকি যে রুশিবিদ্যায় তিনি বিশেষজ্ঞ হয়ে এসেছিলেন, তাও কার্যক্ষেত্রে তেমন ভাবে প্রয়োগ করতে পারেন নি। ১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে তিনি বর্ধমান স্টেটের সূজামুটা পরগনায় সেটেলমেন্ট অফিসার নিযুক্ত হন। এই কার্যপলক্ষে ছোটলাটের সঙ্গে তাঁর বিরোধ হয়। এই ঘটনায় দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিরিত্রের পরিচয়ও পাওয়া যায়। তিনি নিজেই এ ঘটনা সম্পর্কে বলেছেন :

“উক্ত সেটেলমেন্ট-সংক্রান্ত একটি ঘটনা ঘটে, যাহাতে বঙ্গদেশে একটি উপকার সাধিত হয়। আমার পূর্ববর্তী সেটেলমেন্ট অফিসারেরা জরীপে জমি বেশী পাইলেই খাজনা বেশী ধার্য করিয়া দিতেন। আমি সূজামুটা সেটেলমেন্টে এই অভিপ্রায় প্রকাশ করি যে এরূপ খাজনা বৃদ্ধি করা অগা্য ও আইনবিরুদ্ধ।...ঐ রায় হইতে জজের নিকট আপীল হয় এবং তাহাতে জজসাহেব উক্ত রায় উল্টাইয়া প্রজাদিগের খাজনা বৃদ্ধি করিয়া দেন। এই সময় শ্রর চার্লস এলিয়ট বঙ্গদেশের লেপ্টেন্যান্ট গভর্নর ছিলেন। তিনি উক্তরূপ বিভ্রাট দেখিয়া উক্ত বিষয় তদন্ত করিয়া স্বয়ং মেদিনীপুর আসেন ও কাগজপত্র দেখিয়া আমাকে যথোচিত ভৎসনা করেন। আমি আমার যত সমর্থন করিয়া বঙ্গদেশীয় সেটেলমেন্ট আইন বিষয়ে তাঁহার অনভিজ্ঞতা বুঝাইয়া দিই।

ছোটলাট ক্রুদ্ধ হইয়া আমার পূর্ব-ইতিহাস জানিতে চাহেন ও তাহা অবগত হইয়া কলিকাতায় গিয়া ভবিষ্যতে সেটেলমেন্ট অফিসারদিগের কর্তব্য বিষয়ে এক দীর্ঘ মন্তব্য প্রকাশ করেন এবং তাহাই আইনে ঢুকাইয়া দেন। ইত্যবসরে জজের রায়ে বিন্দু হাইকোর্টে আপীল হয়; হাইকোর্ট জজের রায় উল্টাইয়া দিয়া আমার মতের সহিত ঐক্য প্রদর্শন করেন এবং সেই হাইকোর্টের “ক্লিং” অনুসারে এখন সমস্ত বঙ্গদেশে সেটেলমেন্ট কার্য চলিতেছে। ইত্যবসরে হাইকোর্টের আর-একটি আপীলে স্ত্রীর চার্লসের উক্ত মন্তব্যও নির্দয়ভাবে সমালোচিত হয়। তাহাতে তিনি সেগুলি সেটেলমেন্ট হইতে উঠাইয়া লইতে বাধ্য হন।

...আমি সত্যি ইহা স্লামার বিষয় বিবেচনা করি যে, আমি এই ক্ষুদ্র ক্ষমতাতেই উক্ত কার্যে নিজের পায়ে কুঠারাঘাত করিলেও সমস্ত বঙ্গদেশব্যাপী একটি উপকার সাধিত করিমাছি—নিরীহ প্রজাদিগকে অগ্নায় করবুদ্ধি হইতে বাঁচাইয়াছি। ভবিষ্যতে এরূপ কার্য আর যে করিতে পারিব তাহার আশা নাই।”<sup>২৬</sup>

চাকুরি-জীবনের দুঃসহ ও তিক্ত অভিজ্ঞতা সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের এই মন্তব্যটি তাঁর ব্যক্তিচরিত্রের উপর আলোকপাত করেছে। চাকুরির প্রথম ক’ বছর তিনি নানা ঝগড়াতে ছিলেন। ছ-সাত বছর পরে ‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) প্রকাশিত হয়। কিন্তু বিলাত-প্রবাস, বিবাহ ও চাকুরি-ঘটিত নানা বিবাদ-বিসংবাদ তাঁর সাহিত্য-জীবনের উপরেও প্রভাব বিস্তার করেছিল। ১৮৯৫ থেকে ১৯০২-এর মধ্যে চারখানি গ্রন্থন ও দুটি ব্যঙ্গ কাব্যের সঙ্কলন প্রকাশিত হয়। কবি তাঁর ব্যঙ্গকবিতায় চাকুরি-জীবনের বিড়ম্বনার কথা কোতুকের সঙ্গে বলেছেন :

থেটে থেটে থেটে—

রোজই আসি মনিবের শ্রীপদযুগ চেটে ;—

দীনমূর্তি দেখিলেই মনিবও যান ক্ষেপে,

কদ্রমূর্তি দেখিলেই ভূতা উঠে কৈপে ;

তদীয় এক তাড়ায়

যেন বা ভূত ঝাড়ায় ;

ইচ্ছা হয় যে চলে’ যাই—দ্যাং ! ছেড়ে এই পাড়ায় ;

জীব উপরে হয় বিরাগ ; জীবনে হয় ঘৃণা ;

সংসারও হয় অসহপ্রায় গুড়ুগুড়ি বিনা।<sup>২৭</sup>

২৬। জগদ্বাসী : কার্তিক, ১৩০৪।

২৭। কেরানী : আবাফে

দ্বী-বিয়োগের আগে যে চারখানি প্রহসন ( কঙ্কি অবতার, বিরহ, ত্রাহম্পর্শ ও প্রায়স্কিত ) ও দুটি ব্যঙ্গকবিতার সঙ্কলন ( আষাঢ়ে ও হাসির গান ) প্রকাশ করেন—এদের মধ্যে একটি গভীর আত্মিক সম্পর্ক আছে। তাঁর হাসির গানগুলি যে প্রহসন-গুলির ভিত্তি এ কথা তিনি নিজেও স্বীকার করেছেন :

“বিলাত হইতে ফিরিয়া আসিয়া আমি কলিকাতার রঙ্গমঞ্চসমূহে অভিনয় দেখি এবং সেই সময়েই বঙ্গভাষায় লিখিত নাটকগুলির সহিত আমার পরিচয় হয়। প্রথমতঃ প্রহসনগুলির অভিনয় দেখিয়া সেগুলির স্বাভাবিকতায় ও সৌন্দর্যে মোহিত হইতাম বটে, কিন্তু সেগুলির অশ্লীলতা ও কুরুচি দেখিয়া ব্যথিত হই। ঐ সময়ে—কঙ্কি অবতার একখানি প্রহসন গল্পেপল্পে রচনা করিয়া ছাপাই। পরে আমার পূর্বরচিত কতকগুলি হাসির গান একত্রে গাঁথিয়া “বিরহ” নাটক রচনা করি। এবং ক্রমে সে নাটক স্টার থিয়েটারে অভিনীত হয়। তৎপরে উক্তরূপ ত্রাহম্পর্শ রচনা করি এবং সেখানি ক্লাসিকে অভিনীত হয়।”<sup>২৮</sup>

সাহিত্য-জীবনের এই পর্বের ‘মঙ্গ’ গীতিকাব্যাটি ‘শঙ্কনির্বাচনে’, ‘ছন্দো-রচনায়’ ও ‘ভাববিন্যাসে’ যে অভিনবত্বের সৃষ্টি করেছিল, তা এক সময় রবীন্দ্রনাথের সম্ভ্রংশম অভিনন্দন লাভ করেছিল।<sup>২৯</sup> ‘মঙ্গ’ কাব্যখানির বিচিত্র রসোৎসবের মধ্যে হাসির গানের কবিও অন্তর্গত নন। দ্বিজেন্দ্রলালের কবি-মানসের দুটি আপাতবিরোধী ভাববৃত্তি ‘মঙ্গ’ কাব্যে এক নূতন ধরনের শিল্পরূপের সৃষ্টি করেছে। ভাবাবেগরঞ্জিত রোমাণ্টিক উচ্ছ্বাস ও ব্যঙ্গাত্মক তির্যক দৃষ্টিভঙ্গি—আপাতবিরোধী দুটি প্রবাহই কাব্যটিতে অবিরোধে স্থান পেয়েছে।

দ্বী-বিয়োগের পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলাল দুখানি নাটক রচনা করেন—‘পাষাণী’ ( ১৯০০ ) ও ‘তারাবাই’ ( ১৯০৩ )। পরবর্তীকালের গল্প-সংলাপ-মুখ্য ঐতিহাসিক নাটকের সঙ্গে এই দুটি নাটকের একটি আশ্বাদনগত পার্থক্য আছে। ‘পাষাণী’কে নাট্যকার নিজেই ‘গীতি-নাটিকা’ বলেছেন—দ্বিজেন্দ্রলালের রোমাণ্টিক প্রতিভাই এখানে মুখ্য হয়ে উঠেছে। কিন্তু ‘তারাবাই’ বিষয়বস্তুর দিক থেকে পুরাণাশ্রয়ী নয়, টেডের রাজস্থান-কাহিনী থেকে তিনি উপাদান সংগ্রহ করেছেন। পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকের সঙ্গে ‘তারাবাই’ নাটকের পার্থক্যটি স্পষ্ট। ‘তারাবাই’ নাটকে পৃথ্বীরাজ ও তারাবাইয়ের রোমাণ্টিক কাহিনীকে অবলম্বন করা হয়েছে, কিন্তু ‘প্রতাপ সিংহ’ থেকে যে ঐতিহাসিক নাটকগুলি রচিত হয়েছে, তার মূলে ছিল নাট্যকারের জাতীয়তাবোধ।

২৮। নাট্যমঞ্জির : প্রাবণ, ১৩১৭।

২৯। মঙ্গ : আধুনিক সাহিত্য।

জী-বিয়োগের পরবর্তীকালে বঙ্গভঙ্গের পটভূমিকায় বৃহত্তর জাতীয় আন্দোলনের উন্মাদনা তাঁর হৃদয়ের শূন্যস্থানকে পূরণ করেছিল। জাতীয় জীবনের এই উন্মাদনাই দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির ভিত্তিভূমি—এইখানেই ‘তারাবাই’ নাটকের সঙ্গে পরবর্তী ঐতিহাসিক নাটকগুলির মৌলিক পার্থক্য।

## ॥ ৬ ॥

১৮৯৮ থেকে ১৯০৫ পর্যন্ত দ্বিজেন্দ্রলাল কলকাতায় ছিলেন, অবশ্য মাঝে মাঝে তাঁকে কার্যোপলক্ষে মফস্বলে যেতে হত। কিন্তু এই সাত বছর কাল তিনি প্রধানত কলকাতাতেই কাটিয়েছেন। প্রথমে বেচু চাটুজ্জৈ স্ট্রীটে, পরে ১নং ঝামাপুকুর লেনে তাঁর বাসা ছিল। জী-বিয়োগের পর ৫নং হুকিয়া স্ট্রীটে বাসা করেন। মৃত্যুর চার বছর আগে ২নং নন্দকুমার চৌধুরী লেনে তিনি পত্নীর নামাঙ্কিত একটি অট্টালিকা তৈরি করেছিলেন, এই বাড়ির নাম ছিল ‘স্বরধাম’। এই নামকরণ-প্রসঙ্গে তিনি নিজেই বলেছিলেন : “এ যে তাঁরই যত্নসঞ্চিত অর্থের পুণ্যমন্দির! এখানে আমি তাঁর দিব্যস্থতির আশ্রয়ছায়ায় আমার এ শূন্য জীবনটা কাটিয়ে দেব।”<sup>৩০</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের ৫নং হুকিয়া স্ট্রীটের বাসা তখনকার কালে এক সাহিত্যাত্মীয়ে পরিণত হয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল সদালাপী ও মজলিশী প্রকৃতির মানুষ ছিলেন। অনেক গুণমুগ্ধ জ্ঞানীগুণী, সঙ্গীত- ও সাহিত্য-রসিক তাঁর এই বাসায় যাতায়াত করতেন। জী-বিয়োগের পর থেকে বন্ধুবান্ধব ও সাহিত্যিকদের যাতায়াত আরও বেড়ে ওঠে—বন্ধুবান্ধবদের সাহচর্যে ও নানা আলোচনায় তিনি হয়তো জী-বিয়োগের দুঃসহ ব্যথাকে একটু ভুলে থাকতেও চাইতেন। তাঁদের আপ্যায়িত করার জগ্ন্য তিনি ১৯০৫ খ্রীষ্টাব্দে ‘পূর্ণিমা-মিলন’ নামক একটি সম্মেলনের প্রতিষ্ঠা করেন। ‘পূর্ণিমা-মিলন’-এর অভিপ্রায় ও উদ্দেশ্য সম্পর্কে তিনি একখানি পত্রে লিখেছেন :

“এক নূতন খেয়াল মাথায় আসিয়াছে।...আমি (অর্থাৎ আমরা) ইচ্ছা করিয়াছি, প্রতি পূর্ণিমায় দেশস্বত্ব সাহিত্যসেবী ও সাহিত্যানুসারীদের একত্র করিয়া এক-এক স্থানে এক-একবার প্রতি পূর্ণিমা উপলক্ষে ‘মিলন’ করা যাইবে। নাম হইবে “পূর্ণিমা-মিলন”। ইহাতে কলিকাতাস্থ সমুদয় সাহিত্যিকদের মধ্যে অব্যবহিতভাবে মেলামেশা, ভাববিনিময়, প্রীতিবর্ধন ও পরিচয়াদি হইবে; আর তাহার সঙ্গে সেখানে



( যেখানে যখন হইবে ) গৃহস্বামীর প্ররুতি এবং সামর্থ্যানুসারে, অল্প কিছু জলযোগ — এই ধর যেমন চা, সরবত প্রভৃতি ও চুরুট-তামাকের ( সিগারেটেরও !! ) ব্যবস্থা থাকিবে । আগামী দোল-পূর্ণিমার সন্ধ্যায় প্রথমে আমার গৃহে এই মিলন । তারপর প্রতি পূর্ণিমায় ( যদি কেহ চান ত তাঁর বাড়িতে নহিলে আমারই এখানে ) মাতৃভাষার সেবকগণ—আমাদের জাতভাইরা—একত্র হইবেন । ”৩১

বলা বাহুল্য ‘পূর্ণিমা-মিলনের’ প্রথম অধিবেশন অহুষ্ঠিত হয়েছিল দ্বিজেন্দ্রলালের স্ক্রিয়া স্ট্রিটের বাসায় । ‘পূর্ণিমা-মিলন’ প্রায় দু বছর ধরে নিয়মিতভাবে অহুষ্ঠিত হয়েছিল । এই সময় দ্বিজেন্দ্রলাল খুলনায় বদলি হন । তার পরেই ‘পূর্ণিমা-মিলনের’ অহুষ্ঠান অনিয়মিত হয়ে পড়ল, শেষে একেবারে বন্ধই হয়ে গেল । ‘পূর্ণিমা-মিলন’ স্বল্পায়ু হলেও তৎকালীন বিখ্যাত বাঙালীর ভাববিনিময়ের একটি তীর্থক্ষেত্রে পরিণত হয়েছিল । দ্বিজেন্দ্রলাল ছাড়া আরও অনেকের বাড়িতে ‘পূর্ণিমা-মিলনের’ অধিবেশন হয়েছে । তার মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের বাল্যবন্ধু ললিতচন্দ্র মিত্র ( নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রের পুত্র ), ডাক্তার কৈলাসচন্দ্র বসু, ঔপন্যাসিক দামোদর মুখোপাধ্যায়, ‘রসরাজ’ অমৃতলাল বসু, সারদাচরণ মিত্র, অধ্যক্ষ গিরিশচন্দ্র বসু, দ্বিজেন্দ্রলালের শ্রীলক ডাক্তার জিতেন্দ্রনাথ মজুমদার, ব্যোমকেশ মুস্তফী, হীরেন্দ্রনাথ দত্ত, কবি প্রমথনাথ রায়চৌধুরী, প্রাচ্যবিজ্ঞানহার্ণব নগেন্দ্রনাথ বসু প্রমুখের নাম উল্লেখযোগ্য । সঙ্গীত, আবৃত্তি, হাসির কবিতা-পাঠ প্রভৃতি এই সমস্ত প্রতিষ্ঠানের উল্লেখযোগ্য অঙ্গ ছিল । ‘পূর্ণিমা-মিলনের’ প্রথম অধিবেশনে রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং উপস্থিত হয়ে তাঁর স্বরচিত “সে আমার জননী” গান গেয়ে সকলকে মুগ্ধ করেন । শুধু এই ঘটনাই নয়, ‘পূর্ণিমা-মিলন’কে কেন্দ্র করে এমন কয়েকটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা ঘটেছে যা বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে স্মরণীয় হয়ে থাকবে । ললিতচন্দ্র মিত্রের বাড়িতে অহুষ্ঠিত ‘পূর্ণিমা-মিলনের’ দ্বিতীয় অহুষ্ঠানে সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর রবীন্দ্রনাথের ‘পুরাতন ভূতা’ কবিতাটি আবৃত্তি করেন । ডাক্তার কৈলাস বসুর বাড়িতে অহুষ্ঠিত তৃতীয় অধিবেশনে ঐ মিলনোৎসবের জন্তই দ্বিজেন্দ্রলাল “এটা নয় ফলার ভোজের নিমন্ত্রণ” গানটি রচনা করেন । পরবর্তীকালে এই বিখ্যাত গানটি ‘হাসির গান’-এ সন্নিবেশিত হয়েছে । ঐ অধিবেশনে নাট্যাচার্য গিরিশচন্দ্র ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ থেকে দীতা ও সরমার কথোপকথন অংশটি আবৃত্তি করে শোনান । ষষ্ঠ অধিবেশনে জজ সারদাচরণ মিত্রের বাড়িতে কান্তকবি রজনীকান্ত সেন স্বরচিত গান গেয়ে সকলকে মুগ্ধ করেন । ঐ

অধিবেশনেই জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের অহরোধে দ্বিজেন্দ্রলাল “সাধে কি বাবা বলি” গানটি গেয়েছিলেন। সপ্তম অধিবেশনে অধ্যক্ষ গিরিশচন্দ্র বসুর বাড়িতে দ্বিজেন্দ্রলাল “আমার দেশ” গানটি গেয়েছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনীকার কবি দেবকুমার রায়চৌধুরীর বাড়িতে অহুষ্ঠিত একটি অধিবেশনে দ্বিজেন্দ্রলাল একটি স্বরচিত ইংরেজী হাঙ্গির গান করেন এবং তাঁর শিশুপুত্র ও কণ্ঠা “ইরান দেশের কাজী” ও “সাধে কি বাবা বলি” গান গেয়ে সমবেত ভঙ্গমগুনীকৈ পরিতৃপ্ত করেছিলেন। ‘পূর্ণিমা-মিলনের’ দোললীলা উপলক্ষে একবার আচার্য রামেন্দ্রহন্দর ত্রিবেদী মহাশয়ের “শুভ্রকেশ লালে লাল” হয়ে উঠেছিল।

‘পূর্ণিমা-মিলনের’ সাংস্কৃতিক ও সামাজিক পরিবেশ তৎকালীন বাংলাদেশের একটি বিশিষ্ট রূপকেই উল্লেখ্য করেছেন। এই জাতীয় সামাজিক মেলামেশার মধ্যে যেমন একদিকে পরস্পরের মধ্যে প্রীতিমুগ্ধ সহৃদয় সম্পর্ক গড়ে উঠেছিল, তেমনি পরস্পরের ভাববিনিময়ের ভিতর দিয়ে সৃষ্টিশীল প্রাণের নূতন উদ্দীপনা ও অলক্ষ্যগোচর নয়। দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন এর মধ্যমণি। বন্ধু-বাংসলো, সহৃদয় অতিথি-পরায়ণ তায়, আলাপে আলোচনায় তিনি ছিলেন একাই একশো। অহুষ্ঠানটির মাধ্যমে একটি অথও সাহিত্যিক ভ্রাতৃত্ব গড়ে তোলাই ছিল তাঁর আসল উদ্দেশ্য।<sup>৩২</sup> তা ছাড়া দ্বিজেন্দ্রলালের মধুর ব্যক্তিত্বের স্পর্শলাভ করাও কম লোভনীয় ছিল না। তাঁর বন্ধুবান্ধবদের অনেকেই এই স্মৃতিস্বত্বের কথা পরবর্তীকালে নানাভাবে স্মরণ করেছেন। পাঁচকড়ি বন্দোপাধ্যায়ের একটি পত্রাংশ এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য :

“তার (দ্বিজেন্দ্রলালের) তুল্য বন্ধু এ যুগে আর বোধ হয় জন্মাইবে না। তার নিজের কোন পৃথক অস্তিত্ব ছিল না; বন্ধুর কাছে সে আপনাকে একেবারে বিনামূল্যে বিকাইয়া দিয়াছিল। তাহার গৃহ আমাদের জুড়াইবার ঠাঁই ছিল। তাব আসবাবপত্র আমাদের ব্যবহারের বস্তু ছিল, তার চুল্লী আমাদের চা ও রসনাতৃপ্তির রসদ যোগাইত, তার হৃদয় আমাদের বিলাসের কাম্যকানন ছিল। সে যে কি ছিল তা শুধু আমরাই জানি আর কেহ তা জানিবে না, বৃষ্টিতেও পারিবে না।<sup>৩৩</sup>

৩২। ‘পূর্ণিমা-মিলন’-সম্পাদিত একটি গানে তিনি বলেছিলেন :

(আল) সাহিত্যিক সব ছোট-বড়,

এইখানে সব হয়ে জড়,

আনন্দে ও ভ্রাতৃত্বাবে করতে হবে কালহরণ।

৩৩। দেবকুমার রায়চৌধুরীর কাছে লিখিত পত্র : দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী পৃঃ ৪০৯।

॥ ৭ ॥

জীবিত-বিয়োগের পরে যে দশ বৎসর দ্বিজেন্দ্রলাল জীবিত ছিলেন, তাকে সাধারণ ভাবে তাঁর নাটক-রচনার যুগ বলা যায়। ‘আলেখ্য’ (১৯০৭) ও ‘জিবেণী’ (১৯১২) ছাড়া এই যুগে তাঁর অধিকাংশ রচনাই নাটক ও প্রহসন। দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় প্রহসন ‘বিরহ’ তাঁর বঙ্গমঞ্চে অভিনীত প্রথম নাটক।<sup>৩৪</sup> কিন্তু বঙ্গমঞ্চের সঙ্গে তাঁর যথার্থ যোগাযোগ স্থাপিত হয়েছিল তারও পরে—‘প্রায়শ্চিত্ত’ যখন ক্লাসিক থিয়েটারে অভিনীত হয়, সেই সময় থেকে। তাঁর শেষ দশ বছরের নাটকগুলি আলোচনা করলে দেখা যায় যে ঐতিহাসিক নাটক রচনার দিকেই তাঁর প্রধান আকর্ষণ। তৎকালীন দেশকালের পটভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের এই নাটকগুলি বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে এর শিল্পাংশ ছাড়াও আর-একটি বড় দিক আছে। স্বদেশপ্রেম ও জাতীয়তা-বোধ তাঁর কবিতায় প্রথম থেকেই লক্ষ্য করা যায়। ‘আর্ঘগাথা’ (প্রথম ভাগ) কাব্যে ও বিলাত-প্রবাসকালে রচিত ‘Lyric of Ind’ কাব্যগ্রন্থে দেশপ্রেমের কবিতাগুলিতে এর পরিচয় আছে। ১৯০৫ খ্রীষ্টাব্দে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনকে কেন্দ্র করে বাঙালীর জাতীয় চেতনা অভিনব প্রাণমস্তে দীক্ষিত হয়েছিল। এই যুগের জাতীয় আবেগ ও উৎকর্ষকে যারা রূপ দিয়েছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল তাদের অন্যতম। সঙ্গীতে ও কবিতায় যার স্বতঃস্ফূর্ত মূর্ছনা, ঐতিহাসিক নাটকে তারই বিচিত্রমুখী সম্প্রদারণ। এই জাতীয়তা-বোধকেই ভিত্তি করে দ্বিজেন্দ্রলাল স্বস্থ মানবজীবিত ও বিশ্বমৈত্রীর স্বপ্ন দেখেছিলেন—‘প্রতাপ সিংহ’ নাটকে যার প্রারম্ভ, ‘মেবার পতন’ নাটকে তারই পরিণতি।

‘সাহিত্য’-সম্পাদক হরেশচন্দ্র সমাজপতি দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পরে লিখেছিলেন : “দ্বিজেন্দ্রলাল শুধু কবি নন, হাশ্বরস-সমৃদ্ধ মধুর গানের রচয়িতা নন, তিনি আমাদের জাতীয়তার পুরোহিত। তিনি বাঙালীর পথপ্রদর্শক। তিনি স্বদেশী-ভক্তের কবি। তিনি একনিষ্ঠ ভগীরথের মত বাঙালীর অবদান-হিমাচলে অধিষ্ঠিত দেশাত্মবোধ-মহাদেবের জটাজুট হইতে দেশভক্তি-ভাগীরথীর পবিত্র প্রবাহ আনিয়া কোটি-কোটি ভারতসন্তানের জীবমুক্তির সাধন করিয়া গিয়াছেন। এ ঋণ কি জাতি কখনও পরিশোধ করিতে পারিবে!”<sup>৩৫</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির মঞ্চ-সাক্ষ্য ও জনপ্রিয়তার মূলে যে স্বদেশপ্রেমের উদ্গাদনা অনেকখানি কার্যকরী হয়েছিল, এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই,

৩৪। ১৮৯৯ খ্রীষ্টাব্দে ৪ঠা নভেম্বর তারিখে স্টার থিয়েটারে প্রথম অভিনীত হয়।

৩৫। বাঙ্গালী : ১৮ই জ্যৈষ্ঠ, ১৩২৩।

কিন্তু তাঁর নাট্য-সাফল্যের মূলে শুধু স্বদেশী আন্দোলনের পটভূমিকাকেই দায়ী করা সঙ্গত হবে না। কারণ তখনও বাংলা নাটকের সর্বাঙ্গের কৃতী পুরুষ গিরিশচন্দ্র জীবিত এবং তাঁর নাটক-রচনা অব্যাহতভাবেই চলেছে। তা ছাড়া রবীন্দ্রনাথ ও ক্ষীরোদপ্রসাদ বিত্ভাবিনোদও আছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির মধ্যে জাতীয় ভাব ও জাতীয় চরিত্র বিকাশের অহুকূলে উপাদান আছে, তা ছাড়া দূর অতীতকে নিয়ে ঐতিহাসিক রোমান্সকে বর্ণনায় ভাষায় ও উচ্ছ্বাসদীপ্ত ভঙ্গিতে রূপায়িত করা হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ দশ বছরের নাট্য-প্রবাহের মধ্যে রচনাপরিশি ও জনপ্রিয়তার দিক থেকে ঐতিহাসিক নাটকগুলি মুখ্যস্থান অধিকার করলেও দুটি পৌরাণিক নাটক ‘সীতা’ ( ৬ই নভেম্বর ১৯০৮ ) ও ‘ভীষ্ম’ ( মৃত্যুর পর : ইজ্ঞাহুয়ারি, ১৯১৪ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয় ) এই পর্বে রচিত হয়। পৌরাণিক বিষয়বস্তু নিয়ে যে বুদ্ধিদীপ্ত বিশ্লেষণ ও মানবীয় ব্যাখ্যা ‘পাষাণী’ নাটকে সূত্রপাত করা হয়, তাই এ দুটি পৌরাণিক নাটকে অনেকখানি পরিণতি লাভ করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে শিল্পগত ও বিষয়গত পবিবর্তনও এই যুগে লক্ষ্য করা যায়। সামাজিক জীবনের অসঙ্গতি নিয়ে তিনি এর আগে বাঙ্গবিদ্রুপাত্মক প্রহসন রচনা করেন। কিন্তু আমাদের সমাজ-জীবনের সমস্যাগুলি যে শুধু প্রহসনের সংকীর্ণ সীমার মধ্যে আবদ্ধ নয়, এর পরিচয় দ্বিজেন্দ্রলালের দুখানি সামাজিক নাটক ‘পরপারে’ ( ১৯১২ ) ও ‘বঙ্গনারী’ ( ১৯১৬ )-তে উদ্ঘাটিত হয়েছে। কিন্তু সামাজিক নাটকের ঘবনিকা-প্রান্তটুকু অপসারিত করেই নাট্যকার পরলোকগমন করেন। ‘পরপারে’ ও ‘বঙ্গনারী’র রচনাকাল প্রায় একই সময়। ‘পরপারে’ নাট্যকারের জীবিতকালে প্রকাশিত হয়, কিন্তু ‘বঙ্গনারী’ প্রকাশিত হয় নাট্যকারের মৃত্যুর প্রায় চার বছর পর।

দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ জীবনের আর-একটি প্রসঙ্গ উল্লেখ না করলে তাঁর জীবনী অসম্পূর্ণই থেকে যায়। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর সাহিত্যিক বিতর্ক ও মতানৈক্য এই শতাব্দীর প্রথম দশকের বাংলা সাহিত্যে একটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা। রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মতান্তর একটি সাধারণ ব্যক্তিগত ঘটনামাত্র নয়, এর পিছনে বাংলা সাহিত্যের একটি ঐতিহাসিক সংঘাত ও রুচিবোধের ইতিহাস আছে।<sup>৩৬</sup> ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ দিক থেকেই সাহিত্যে রবীন্দ্রাভুগ ধারার সঙ্গে রবীন্দ্র-বিরোধী একটি ধারা স্পষ্ট

৩৬। দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের যে মতান্তর তাহা কেবলমাত্র ব্যক্তিগত জীবনের ঘটনা-সংক্রান্ত নয়, ইহার মধ্যে বাংলা সাহিত্যের একটি বিশেষ মনোবৃত্তি রুচিবোধের ইতিহাস নিহিত রহিয়াছে।” রবীন্দ্র-জীবনী ( দ্বিতীয় খণ্ড ) : এতাতকুমার মুখোপাধ্যায়, পৃঃ ২৭৭।

হয়ে উঠেছিল। রবীন্দ্রনাথ কৈশোরে ও প্রথম যৌবনে বহুমুখ, চন্দ্রনাথ বসু প্রমুখ নব্য হিন্দু আন্দোলনের নেতাদের সঙ্গে মসীযুদ্ধে অবতীর্ণ হয়েছিলেন। কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ ‘মিঠৈকড়া’ (এপ্রিল, ১৮৮৮) নাম দিয়ে রবীন্দ্রনাথের ‘কড়ি ও কোমল’ কাব্যের এক ব্যঙ্গাত্মক অসুকৃতি প্রকাশ করেন। রবীন্দ্র-বিরোধী দলের প্রধান পত্রিকা ছিল দুটি—স্বরেশ সমাজপতি সম্পাদিত ‘সাহিত্য’ ও সাপ্তাহিক ‘বঙ্গবাসী’ পত্রিকা। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের নেতৃত্বেই সাহিত্যিক বিতর্ক ও রবীন্দ্র-বিরোধী দলের বক্তব্য চূড়ান্ত শীর্ষে আরোহণ করেছিল। অথচ এক সময় সাহিত্য-ক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রলালের যখন পরিচয় ছিল না তখন এই তরুণ কবিকে রবীন্দ্রনাথই বৃহত্তর সাহিত্যিক সমাজে পরিচিত করার দায়িত্ব নিয়েছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আর্যগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ), ‘আষাঢ়ে’ ও ‘মঙ্গ’ কাব্যকে রবীন্দ্রনাথ অভিনন্দিত করেন। দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর ‘বিরহ’ গ্রন্থসনটি রবীন্দ্রনাথের নামে উৎসর্গ করেন।

একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে, রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য সম্পর্কেই সপ্রশংস আলোচনা করেছেন, কিন্তু তাঁর জনপ্রিয় ঐতিহাসিক নাটক প্রসঙ্গে ভালোমন্দ কোন মন্তব্যই করেন নি। কিন্তু এহো বাহু—দৃষ্টিভঙ্গির স্বাতন্ত্র্যই রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র বিরোধের মূল কারণ। রবীন্দ্রনাথের আত্মভাবমুগ্ধ কল্পচারণা, মনোভাব-ব্যঞ্জনার আলোচনা ও হৃগভীর অধ্যাত্মদৃষ্টি দ্বিজেন্দ্রলালের সমর্থন পায় নি, কারণ কবি-মানসের দিক থেকে তিনি ছিলেন ভিন্ন মার্গের পথিক। যত্নরূপ কলাকৌশল, আঙ্গিক-সচেতনতা, স্পষ্টতা দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার প্রধান লক্ষণ। কবিতার মধ্যে গছাত্মক কাব্যার্থ সংযোজিত করে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর কাব্যকে একটি নতুন রূপ দিয়েছিলেন। ১৩১১ সালে প্রকাশিত ‘বঙ্গভাষার লেখক’ গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের যে আত্মজীবনী মুদ্রিত হয়, তাকেই কেন্দ্র করে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের বিরোধ তীব্রতর হয়ে ওঠে। রবীন্দ্রনাথের বিরুদ্ধে দ্বিজেন্দ্রলালের অভিযোগ ছিল দুটি; প্রথমত, রবীন্দ্র-কাব্য দ্বিজেন্দ্রলালের মতে অস্পষ্ট, দ্বিতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্র-কাব্যের বিরুদ্ধে দুর্নীতিরও অভিযোগ করেছিলেন।

বছর দুই এই দুই কবির প্রকাশ্য বিরোধ বন্ধ ছিল। ইতিমধ্যে দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের ‘গোরা’ উপন্যাসের এক সপ্রশংস সমালোচনা প্রকাশ করেন।<sup>৩৭</sup> তাতে অনেকেই এই বিরোধ-অবসানের আশা করেছিলেন। অবশ্য দু'পক্ষের সম্মেলনের মধ্যে তখনও মসীযুদ্ধের বিরাম ছিল না। ঘটনাটি চরমে উঠে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আনন্দবিদায়’ প্যারিডি রচনার পর থেকে। এই প্যারিডিতে তিনি রবীন্দ্রনাথকে

নিতান্ত অশোভনভাবে আক্রমণ করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল 'আনন্দবিদায়'-এর ভূমিকায় অবশ্য তার সপক্ষে যুক্তি দিয়েছিলেন :

“একজন কবি অপর কোন কবির কোন কাব্যকে বা কাব্যশ্রেণীকে আক্রমণ করিলে যে তাহা অগ্রায় ও অশোভন হয় তাহা আমি স্বীকার করি না। বিশেষত যদি কোন কবি কোনরূপ কাব্যকে সাহিত্যের পক্ষে অমঙ্গলকর বিবেচনা করেন তাহা হইলে সেরূপ কাব্যকে সাহিত্য-ক্ষেত্র হইতে চাবকাইয়া দেওয়া তাঁহার কর্তব্য। Browning মহাকবি Wordsworthকে এইরূপ চাবকাইয়াছিলেন এবং Wordsworth মহাকবি Shelley ও Byronকে এইরূপ কশাঘাত করিয়াছিলেন।”<sup>৩৮</sup>

রবীন্দ্রনাথকে কশাঘাত করার সপক্ষে দ্বিজেন্দ্রলাল যত যুক্তিই দেখান না কেন, রঙ্গালয়ের দর্শকেরা কেউই সেদিন এই ব্যক্তিগত আক্রমণকে স্বীকার করে নিতে পারেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের মনেও একটি প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল।<sup>৩৯</sup> ‘আনন্দবিদায়’ প্রকাশের প্রায় ছ মাস পরে দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যু হয়। মৃত্যুর পূর্বে তিনি রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে যে ভবিষ্যদ্বাণী করেছিলেন তা অক্ষরে অক্ষরে সত্য হয়েছিল : “আমাদের শাসনকর্তারা যদি বঙ্গ সাহিত্যের আদর জানিতেন, তাহা হইলে নিত্যানাগর, বঙ্কিমচন্দ্র ও মাইকেল Peerage পাইতেন ও রবীন্দ্রনাথ Knight উপাধিতে ভূষিত হইতেন।”<sup>৪০</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর মাত্র ছ মাস পবেই রবীন্দ্রনাথ নোবেল প্রাইজ পেয়েছিলেন।

রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র বিরোধ-কাহিনীর পরে আজ অর্ধ-শতাব্দী অতিক্রান্ত হয়েছে—সুদীর্ঘ পঞ্চাশ বছর পরে আজ এই কাহিনী ইতিহাস হয়ে উঠেছে। এই ঐতিহাসিক বিতর্কে কার দায়িত্ব কতখানি ছিল, এ বিচার করে কোন লাভ নেই। কিন্তু নিবপেক্ষ সমালোচকদের কাছে এ পর্বটির মূল্য কম নয়। রবীন্দ্র-জীবনের প্রথমার্ধে রবীন্দ্র-বিরোধী ধারাটি যে কতখানি সক্রিয় ছিল, এ ঘটনা থেকে তারই পরিচয় পাওয়া যায়। রবীন্দ্র-সাহিত্য এ যুগের মূল রাগিণী হলেও সেদিনের বিচিত্র উৎসব-লীলায় যে আরও দু-একটি সুর ছিল, এ কথা ঐতিহাসিক সত্য। এ যুগের একটি সামগ্রিক ইতিহাস রচনা করতে গেলে এর কোনোটিকেই অস্বীকার করা যায় না। দ্বিতীয়ত, এই মতবিরোধের ভিতর দিয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবন ও দৃষ্টিকোণের পরিচয় পাওয়া যায়। মনোজীবনের স্বাতন্ত্র্যই দ্বিজেন্দ্রলালের গান, কবিতা, নাটক, ব্যঙ্গবিদ্রপাত্মক

৩৮। ‘আনন্দবিদায়’-এর ( ১৬ নভেম্বর, ১৯১২ ) ভূমিকা।

৩৯। এই প্রসঙ্গে দেবকুমার রায়চৌধুরীর ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ গ্রন্থ ( পৃ: ৫৩৪-৩৫ ) উদ্ধৃত।

৪০। মূচনা: ভারতবর্ষ, আবার ১৩২০।

রচনা ও কলাবিধির মূলভিত্তি। তাই এই ঐতিহাসিক বিরোধের ক্ষণদীপ্ত স্ফুলিঙ্গ দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসের স্বরূপটিকেই অদ্ভাস্ত করে তুলেছে।

“ ৮ ”

স্ত্রী-বিরোধের পর থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের শারীরিক ও মানসিক অবস্থার গভীর পরিবর্তন ঘটে। শারীরিক ও মানসিক অবসাদ দূর করার জন্য বন্ধু-বান্ধবদের সহায় সাহায্য তাঁর সর্বদাই কাম্য ছিল। ১৯০০ খ্রীষ্টাব্দে মেট্রোপলিটান কলেজের কয়েকজন ছাত্র স্বকিয়া স্ট্রীটে “ফ্রেণ্ডস ড্রামাটিক ক্লাব” নামে একটি ক্লাব গড়ে তোলেন। এই ক্লাবের সভাদের সঙ্গে মতানৈক্য হওয়ায় হরিদাস চট্টোপাধ্যায় (বিখ্যাত পুস্তক-বিক্রেতা ও প্রকাশক গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের পুত্র) ও প্রথমনাথ ভট্টাচার্য স্বতন্ত্রভাবে “কলিকাতা-ইভনিং ক্লাব” নামে নতুন একটি প্রতিষ্ঠান গড়ে তুললেন। কালক্রমে এই ক্লাব ‘স্বরধামে’ স্থাপিত হল, দ্বিজেন্দ্রলাল হলেন তাঁর সভাপতি। দ্বিজেন্দ্রলালের সম্বন্ধ-শিক্ষায় ও নির্দেশে এই ক্লাবের সভাবন্দ প্রকাশ্য বঙ্গমঞ্চে অনেকগুলি নাটকের অভিনয় করেন। তাঁর মৃত্যুর পর ‘ইভনিং ক্লাব’ উঠে যায়।

১৯১২ খ্রীষ্টাব্দের ২৯শে জানুয়ারি তিনি বাঁকুড়ায় বদলি হন। সেখানে তিনমাস কাজ করার পর আবার তিনি বদলি হন মুন্সেরে। বাঁকুড়া থেকে মুন্সের-যাত্রাকালে কলকাতায় এসে তিনি সম্মান যোগে আক্রান্ত হন। মেডিক্যাল কলেজের প্রিন্সিপাল কালভার্টের চিকিৎসা মৌল হয়ে তিনি এই দূরারোগা ব্যাধির জন্য একবছর ছুটি নিতে বাধ্য হন। চাকুরির উপর তিনি কোনদিনই সম্বন্ধে ছিলেন না, তা ছাড়া দেহ ও ক্রমশ অপটু হয়ে আসছিল। ১৯১৩-এর ২২শে মার্চ তিনি অবসর গ্রহণ করেন। স্বাধীনচেতা ও তেজস্বী দ্বিজেন্দ্রলালের চাকুরির জীবন স্থখের হয় নি, স্ত্রী-বিরোধের পরে এই বেদনা চরমে উঠেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ জীবনের মানসিক অবস্থা একখানি চিঠিতে ফুটে উঠেছে :

“জীবনপথে যতই অগ্রসর হচ্ছি, চারদিক থেকে শুধু ওদাস্ত ও অবসাদ যেন আমায় ঘিরে ফেলছে। ‘সংসার অসার’ আগে বিচারে ও অন্তর্যানে বুঝতাম,—এখন প্রতি পদে, হাড়ে হাড়েই বুঝছি। আপন মনের দিকে চেয়ে দেখি, সেখানে এ সংসারের উপরে অবিস্মিত বিতুষা ছাড়া আর তো কিছুই খুঁজে পাই না। আসক্তি

বা ভোগলিলা এখন আর তিলার্থ নাই। তবে, কেন—কিসের জন্ত এই পুঞ্জীভূত বিড়ম্বনা নিরন্তর ভোগ করে মরি?”<sup>৪১</sup>

অবসরগ্রহণ করার কিছুকাল আগে দ্বিজেন্দ্রলাল একটি প্রথম শ্রেণীর সচিত্র মাসিক পত্রিকা প্রকাশ করতে উদ্যোগী হয়েছিলেন। গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় আশু সঙ্গ পত্রিকাটি প্রকাশ করার ভার নিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালকে সাহায্য করার জন্ত সহকারী সম্পাদক নিযুক্ত হলেন পণ্ডিত অম্বাচরণ বিদ্যাভূষণ। প্রথম সংখ্যার জন্ত দ্বিজেন্দ্রলাল (আষাঢ়, ১৩২০) ‘সূচনা’ অংশ লিখেছিলেন, তা ছাড়া ঐ সংখ্যায় প্রকাশযোগ্য রচনাগুলিও নির্বাচন করেছিলেন। কিন্তু দূর্ভাগ্যের বিষয় পত্রিকাটি প্রকাশের পূর্বেই তিনি মল্যাস রোগে মারাত্মকভাবে আক্রান্ত হলেন (৩রা জ্যৈষ্ঠ, ১৩২০, শনিবার অপরাহ্ন পাঁচ ঘটিকা)। রোগাক্রান্ত হওয়ার পর মাত্র সাড়ে চার ঘণ্টা পরে “শুক্ল স্বাদশীর চন্দ্রকরোজ্জল রাত্রি সাড়ে নয় ঘটিকায়” “স্বর-ধামে” তাঁর মৃত্যু হয় (১৭ই মে, ১৯১৩)।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই আকস্মিক মৃত্যুসংবাদ বিদ্যাব্যবেগে চারদিকে ছড়িয়ে পড়ল। তাঁর আত্মীয় বন্ধু গুণগ্রাহীদের মধ্যে অনেকেই তাঁকে শেষবারের মতো দেখার জন্ত ‘স্বর-ধামে’ সমবেত হন। বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ ভবনে যে শোকসভা অনুষ্ঠিত হয় (৪ঠা জ্যৈষ্ঠ ১৩২০), তার বিপুল জনসমাবেশ থেকেই দ্বিজেন্দ্রলালের জনপ্রিয়তার প্রমাণ পাওয়া যায়। একজন প্রত্যক্ষদর্শীর বিবরণ থেকে জানা যায় : “সেই জনতার বহু দেখিয়া দ্ব্যয়ী সাহিত্যিক শৈলেশচন্দ্র মজুমদার (বঙ্গদর্শন—নবপর্যায়ের সম্পাদক) বন্ধুবর আমাকে বলিয়াছিলেন,—‘আর সভার দরকার কি? এই ত হয়ে গেল! আর কি চান? সতাই সেই বিপুল জনসঙ্ঘ দর্শন করিয়া দ্বিজেন্দ্রলালের গুণগ্রাহীদের মন, সেই বিষাদ বেদনার সময়েও, এক অপূর্ব আনন্দে পূর্ণ হইয়াছিল।’”<sup>৪২</sup> মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয় এই সভায় সভাপতিত্ব করেন। আর গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়, বিপিনচন্দ্র পাল প্রমুখ মনীষী সেই সভায় বক্তৃতা করেন, মহামহোপাধ্যায় সতীশচন্দ্র বিদ্যাভূষণ, জলধর সেন, হেমেন্দ্র-প্রসাদ ঘোষ প্রস্তাবগুলি উপস্থাপিত ও সমর্থন করেন। এই সভায় অধ্যাপক ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ‘আনন্দ-বিদ্যায়’ নামক প্রবন্ধ পাঠ করেন। ১৩২০ সালের ২ই জ্যৈষ্ঠ, রাসবিহারী ঘোষের সভাপতিত্বে কলকাতা টাউন-হলে এক বিরাট স্মৃতিসভা অনুষ্ঠিত হয়। এই সভায় স্বরেশচন্দ্র সমাজপতি, পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়

৪১। গয়া থেকে দেবকুমার রায়চৌধুরীকে লিখিত চিঠি (১৩ জানুয়ারি, ১৯০০) :

: দ্বিজেন্দ্রলাল, দেবকুমার রায়চৌধুরী।

৪২। দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকুমার ঘোষ, পৃঃ ৩৬৬।



প্রমুখ দ্বিজেন্দ্র-প্রতিভার আলোচনা করেন। ইভনিং ক্লাবের সভায়া দ্বিজেন্দ্রলালের 'ভারতবর্ষ' সঙ্গীতটি শুনিয়া শ্রোতৃবর্গকে মুগ্ধ করেন।

সমসাময়িক পত্র-পত্রিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যিক-প্রতিভা ও ব্যক্তি-জীবনের কিছু কিছু আলোচনা হয়েছিল। তখনকার বিভিন্ন মাসিক পত্রিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের প্রশস্তিমূলক অনেকগুলি কবিতাও প্রকাশিত হয়েছিল। কবিতাগুলিতে প্রধানত দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান ও দেশপ্রেমিকতার কথাই উল্লেখ করা হয়েছে। টাউন-হলের স্মৃতিসভায় ললিতচন্দ্রমিত্র-রচিত যে গানটি গাওয়া হয়, তা 'গঙ্গাজলে গঙ্গাপূজা' হলেও, সকলকে মুগ্ধ করে :

যদিও তোমার নিত্য বিরহে, নেহারি কেবল আধার ঘোর  
কেটে যাবে মেঘ তোমারি গরিমা, মোহের রজনী করিবে ভোর।  
আমরা পূজিব প্রতিমা তোমার,—মাহুষ আমরা নহি ত মেঘ,  
জ্যোতি তোমার, ধর্ম তোমার, সাধনা তোমার বাপিবে দেশ।<sup>৪৩</sup>

## দেশ-কাল

দ্বিজেন্দ্রলালের জীবন-পরিধি পঞ্চাশ বৎসর (১৮৬৫-১৯১৩)।<sup>১</sup> তাঁর প্রথম গ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দের ৫ই মার্চ প্রকাশিত হয়। স্বতরাং তাঁর সাহিত্যরচনার কাল-পরিধি প্রায় বত্রিশ বছর। দ্বিজেন্দ্র-জীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরী কবির বাল্য-প্রতিভার কথাও উল্লেখ করেছেন। বাল্যকালে তিনি অত্যন্ত মুখচোরা ছিলেন—নির্জনপ্রিয়তা ও বিষাদ তাঁর এই সময়ের অন্তঃপ্রকৃতির একটি বৈশিষ্ট্য ছিল। নিতান্ত বালক বয়স থেকেই তিনি গান লিখতে পারতেন।<sup>২</sup> এই সময় থেকে আরম্ভ করে ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) প্রকাশ-কাল পর্যন্ত সময়কে তাঁর কবি-জীবনের উন্মেষ-লগ্ন বলা যায়। ‘আর্যগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ) থেকে কবি-প্রতিভার বিকাশ-পর্ব শুরু হয়েছে।<sup>৩</sup> প্রত্যেক কালেরই একটি নিজস্ব ধর্ম থাকে। সমকালীন ঘটনা-প্রবাহ ও যুগানুভূতি সমসাময়িক সাহিত্য ও চিন্তাধারার উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করে। কবি ও নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যকৃতির উপরেও যুগ-জীবনের কিছু কিছু প্রভাব পড়েছে। স্বতরাং তাঁর সাহিত্য-বিচারের পক্ষে সমসাময়িক দেশ-কালের স্বরূপধর্ম নির্ণয় করা প্রয়োজন।

যেকালে দ্বিজেন্দ্রলাল জন্মগ্রহণ করেন, তখন বাঙালীর এক আত্ম-সম্প্রসারণের যুগ। উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে বাঙালীর নবজাগ্রত চৈতন্য জাতীয় জীবনের নানা ক্ষেত্রে সংক্রামিত হয়েছিল। মনীর্ণ ও গণ্ডীবদ্ধ জীবনের অচলায়তন ভেঙে ফেলে এক সৃষ্টিশীল জীবনদ্রোহ বিচিত্র ধারায় ছড়িয়ে পড়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থ ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হলেও তার কোনও কোনও কবিতার রচনাকাল ১৮৭৫-৭৬ খ্রীষ্টাব্দে। তিনি নিজেই তাঁর প্রথম কাব্যগ্রন্থটি সম্বন্ধে লিখেছেন : “১২ বৎসর বয়ঃক্রম হইতে আমি গান রচনা করিতাম। ১২ হইতে ১৭ বৎসর পর্যন্ত রচিত আমার গীতগুলি ক্রমে ‘আর্যগাথা’ নামক গ্রন্থের আকারে প্রকাশিত হয়।

১। “এই সময়ে আট নয় বৎসরের বালক দ্বিজেন্দ্রের অন্তর্জগতে স্বপ্ন ও সঙ্গীতের ছন্দ-প্রোত বেন বিচিত্র বীচিবিভঙ্গে নাচিয়া বহিমা চলিয়াছে। তাঁহার জাতৃগণ ও বজনবর্গের সঙ্গ ইহাও গুনিতে পাই যে, এই অল্প বয়সে তিনি যখন তখন যে কোন বিষয়ের উপরে কবিতা রচনা করিতে পারিতেন।”—  
দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী। পৃঃ ৪৯

তখন কবিতাও লিখিতাম।”<sup>২</sup> ‘আর্যগাথা’র ( প্রথম ভাগ ) ভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর তৎকালীন মনোভাবকে প্রকাশ করেছেন : “যাহারা মনুষ্যপ্রেমগীতকেই গীত মনে করেন ‘আর্যগাথা’ তাঁহাদিগের জগ্ন রচিত হয় নাই, এবং তাঁহাদের আদর প্রত্যাশা করে না। যদি কেহ প্রকৃতির অপার্বিব সৌন্দর্য ও লাভণ্যে কখন কখন বিমুগ্ধ হইয়া থাকেন, যদি কেহ শোকজরাসঙ্কুল জগতে দুঃখাবসন্ন হইয়া কখন কখন নীরবে অশ্রুবারি বিসর্জন করেন, যদি কাহার অধঃপাতিতা হতভাগিনী দুঃখিত মাতৃভূমির নিমিত্ত নেত্রপ্রাস্ত কখন সিক্ত হইয়া থাকে, আর্যগাথা তাহারই আদর চাহে।”

‘আর্যগাথা’র বিষয়নির্বাচনে দ্বিজেন্দ্রলালের দৃষ্টিভঙ্গি প্রশিধানযোগ্য। ‘আর্যগাথা’র ‘আর্যবীণা’ অংশে কবি স্বদেশপ্রেমের কবিতা রচনা করেছেন। তার কারণ তিনি মনে করেন যে দীন দবিত্ত দেশে প্রেমসঙ্গীত শোভা পায় না :

রেখে দেও রেখে দেও প্রেমগীত স্বরে রে।

কেন ও কহক আর ভারত-ভিতরে রে,

যাও চলি পরাভূত,

চাই না ও মুহুগীত,

গাও রে পাপিয়া তবে ভাসায়ে অস্বরে রে।

তুনিয়া মুরলী গান,

জাগিবে না আর্যপ্রাণ,

ঢালিবে সে স্বপ্ন তার শ্রবণকূহরে রে।

উঠ তবে পার যদি

রে তরী গগনভেদী

উঠ কাঁপি দূরাকাশে লহরে লহরে রে।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই যুগের স্বদেশপ্রেমের কবিতার সঙ্গে হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের জাতীয়-ভাবোদ্দীপক কবিতার একটি নিকট সম্পর্ক আছে। হেমচন্দ্রের গীতিকবিতার মধ্যে স্বদেশপ্রেমের উদ্দীপনা লক্ষ্য করা যায়। বাংলা কাব্যের এই যুগে জাতীয়তাবোধের স্বর প্রাধান্য লাভ করেছিল। হেমচন্দ্রের ‘ভারত-সঙ্গীত’ কবিতাটি দেকালে’ সর্বাধিক খ্যাতি অর্জন করেছিল। ‘ভারত-সঙ্গীত’ ছাড়া ‘ভারত-বিলাপ’, ‘ভারতভিক্ষা’, ‘বিদ্যাগিরি’ প্রভৃতি ছোট ছোট কবিতায়, ‘বীরবাহু’ কাব্যে ও তাঁর অগাধ কাব্যের কোনও কোনও অংশে স্বদেশপ্রেমের উদ্দীপনা ও পতিত ভারতবর্ষের ভগ্ন খেদোক্তি প্রকাশিত হয়েছে। রঙ্গলাল-হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্রের আখ্যায়িকা-কাব্যের একটি প্রধান স্বর এই স্বদেশপ্রেমের। ১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দের ডিসেম্বর মাসে কলিকাতায় প্রিন্স অব ওয়েলসের আগমন উপলক্ষে কতকগুলি ফরমায়েরী কবিতাও লেখা

হয়েছিল। হেমচন্দ্রের ‘ভারতভিক্ষা’ ও নবীনচন্দ্রের ‘ভারত-উচ্ছ্বাস’ কবিতা দুটি ছাড়াও রাজকৃষ্ণ রায়ের ‘ভারত-যুবরাজ্য’, হরিশ্চন্দ্র নিয়োগীর ‘ভারতে স্বথ’, অম্বিকচরণ গুপ্তের ‘ভারতলক্ষ্মী’, গোপালচন্দ্র দে’র ‘রাজোপহার’ প্রভৃতি কবিতা থেকে সে যুগের বাংলা কাব্যের একটি বিশেষ প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়।<sup>৩</sup> “উদ্দীপনা-পূর্ণ দেশাত্মরাগমূলক কবিতা” সে যুগের কাব্যধারার একটি প্রধান লক্ষণ।<sup>৪</sup>

“উদ্দীপনাপূর্ণ দেশাত্মরাগ” এই যুগের শুধু কাব্য-মানস নয়, জাতীয় মানসেরই একটি প্রধান ধর্ম। ঊনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধ থেকেই বিদেশী শাসনের বিরুদ্ধে বিক্ষোভ নানাদিক থেকে সক্রিয় হয়ে ওঠে। বিশেষত সিপাহী বিদ্রোহের পরে ইস্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানির হাত থেকে শাসন-ব্যবস্থা মহারানীর হাতে এল। এই পরিবর্তন শুধু একটি বাইরের পরিবর্তন মাত্র নয়—ইংরেজের সঙ্গে ভারতবাসীর সম্পর্কেরও গভীর পরিবর্তন হল। ইংরেজি শিক্ষাব্যবস্থার সম্প্রসারণের ফলে প্রয়োজনের তুলনায় শিক্ষিত উপযুক্ত লোকের সংখ্যাধিক্যের জন্ম ভালো কাজ পাওয়া কঠিন হল। শিক্ষিত সমাজের অসন্তোষ ক্রমবর্ধিত হল। দায়িত্বপূর্ণ কাজে ভারতীয় নিয়োগের প্রতিশ্রুতি সত্ত্বেও, সে প্রতিশ্রুতিকে কার্যে পরিণত করার দিকে ইংরেজ প্রভুদের কোনো আগ্রহই ছিল না। শিক্ষিত বাঙালী ইংরেজ রাজপুরুষদের কাছে চক্ষুশূল হয়ে উঠেছিলেন।<sup>৫</sup> শিক্ষিত সম্প্রদায়ের সরকারী মনোভাবের অন্তদ্বন্দ্বিতায় অর্থ-নৈতিক অবস্থারও আশঙ্কাজনক ক্রমাবনতি এই সময়ে বিশেষভাবে প্রকট হয়ে উঠেছিল। বাংলাদেশেও দাক্ষিণাত্যে কতকগুলি কৃষকবিদ্রোহও এই পর্বের উল্লেখ-যোগ্য ঘটনা। দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণ’ নাটকের পশ্চাৎপটেও আছে ১৮৫৯ খ্রীষ্টাব্দের নীলকর আন্দোলনের একটি রক্তাক্ত ইতিহাস। স্বাভাৱ্যবোধ, আত্মপ্রত্যয় ও জাতীয় ঐতিহ্যের প্রতি একটি গভীর অন্তরঙ্গ এই যুগের ইতিহাসকে গতি-মুখর করে তুলেছিল।

৩। প্রিন্স অব ওয়েলসের আগমন উপলক্ষে তখন যে জাতীয় কবিতা রচনায় জোয়ার এসেছিল, তার বিস্তৃত পরিচয় আছে ডাঃ হুসুয়ার সেন রচিত ‘বাঙ্গালী সাহিত্যের ইতিহাস’ (২য় খণ্ড) গ্রন্থের ৪০২ পৃষ্ঠায়।

৪। রবীন্দ্রনাথ সুবিখ্যাত ‘বিহারীলাল’ গ্রন্থে এই যুগের কবিদের যে মানস-প্রবণতার কথা উল্লেখ করেছেন তা বিশেষভাবে প্রাধিকানযোগ্য : ‘বিহারীলাল তখনকার ইংরেজি ভাষায় নব্যশিক্ষিত কবিদিগের স্তায় যুদ্ধবর্ণনাসংকুল মহাকাব্য, উদ্দীপনাপূর্ণ দেশাত্মরাগমূলক কবিতা লিখিলেন না, এবং পুরাতন কবিদিগের স্তায় পৌরাণিক উপাখ্যানের দিকেও গেলেন না—তিনি নিভৃত বসিমা নিজের ছন্দে, <sup>স্বকীয়</sup> মনের কথা বলিলেন।—বিহারীলাল : আধুনিক সাহিত্য।

(অন্যতঃ নব-প্রবণতায়)

॥ ২ ॥

সেই স্বাদেশিকতা ও দেশপ্রেমিকতার প্রথম উজ্জ্বল স্মৃতি রাজনারায়ণ বসুর একটি প্রধান ভূমিকা ছিল। ১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দে তিনি মেদিনীপুর থেকে একটি পুস্তিকা প্রকাশ করেন।<sup>৬</sup> তিনি বলেছেন যে চৈত্রমেলা বা হিন্দুমেলায় স্থাপনিতা নবগোপাল মিত্র নাকি তাঁর এই পুস্তিকাটি দ্বারা উদ্ভূত হয়েই ‘হিন্দুমেলা’ প্রতিষ্ঠা করেন।<sup>৭</sup> জোড়াসাঁকোর ঠাকুর পরিবারের আন্তরিক সহায়তায়, রাজনারায়ণ বসুর প্রেরণায় ও নবগোপাল মিত্রের উৎসাহে ‘হিন্দুমেলা’ স্থাপিত হয়। দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, গগণেন্দ্রনাথ ‘হিন্দুমেলা’র নেতৃস্থানীয় ছিলেন। হিন্দুমেলায় প্রথম অধিবেশন হয় ১২৭৩ সালের চৈত্র-সংক্রান্তির দিন (১২ই এপ্রিল, ১৮৬৭) বেলগাছিয়ায় ডনকিন সাহেবের বাগানে। নানা উপায়ে দেশবাসীর মনে দেশাহরণ ও জাতীয়ভাব উদ্দীপ্ত করাই ছিল এ সভার প্রধান উদ্দেশ্য। দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের অর্থায়নকূলে নবগোপাল ‘গ্রাশনাল পেপার, নামে একটি ইংরেজি সাপ্তাহিক পত্রিকাও প্রকাশ করেছিলেন। এই মেলায় দ্বিতীয় বার্ষিক অধিবেশনে গগণেন্দ্রনাথ ঠাকুর এই মেলায় উদ্দেশ্য সম্পর্কে বলেছিলেন : “আমাদের এই মিলন সাধারণ ধর্মকর্মের জন্ত নহে, ইহা স্বদেশের জন্ত—ইহা ভারত-ভূমির জন্ত।” এই মেলা উপলক্ষে অনেকগুলি স্বদেশী গান রচিত হয়েছিল ; সত্যেন্দ্রনাথের ‘মিলে সব ভারতসন্তান’, গগণেন্দ্রনাথের ‘লক্ষ্য ভারতযশ গাহিব কি করে’, দ্বিজেন্দ্রনাথের ‘মলিন মুখচন্দ্রমা ভারত তোমারি’। এই মেলায় নবম অধিবেশনে (১২৮১ মাঘ ১৩/১৮৭৫ ফেব্রুয়ারি ১১) বালক রবীন্দ্রনাথ একটি কবিতা আবৃত্তি করেন। হেমচন্দ্রের ‘ভারত-সঙ্গীত’ কবিতাটির প্রভাব তাতে লক্ষণীয়।<sup>৮</sup>

৫। ‘Mukherjee’s Magazine’-এ এ-বিষয়ে কতকগুলি উল্লেখযোগ্য খবর পাওয়া যায়। তার মধ্যে একটি হল : “In August 1869 an advertisement appeared in the *Monteur*”, the official publication of the N. W. Provinces, inviting candidates for the post of translator and Head Clerk to a District Judges Court, on a pay of Rs. 120 per mensem which ends thus : “Bengali Baboos and youth fresh from college need not apply.” (Mukherjee’s Magazine, Page 83, 1875)

[ ডাঃ বিমানবিহারী মজুমদারের ‘History of Political Thought’ গ্রন্থের ৩৫ পৃঃ থেকে উদ্ধৃত ]

৬। ‘Prospectus of a Society for the Promotioin of National Feeling among the Educated Natives of Bengal.’

৭। রাজনারায়ণ বসুর ‘আত্মজীবনী’, পৃঃ ২০৮

৮। “...বালক রবীন্দ্রনাথ যে কবিতাটি আবৃত্তি করেন তাহা কবিতা হিন্দাবে ভূম্ব—হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘ভারত-সঙ্গীত’ কবিতার ক্ষণ অনুরণনমাত্র।” [রবীন্দ্র-জীবনী (প্রথম খণ্ড) : প্রভাতব্রূষা স্থাপোপাখ্যায়, পৃঃ ৪৫]

উনবিংশ শতাব্দীর স্বদেশপ্রেমিকতার ইতিহাসে ‘সঞ্জীবনী সভা’র একটি উল্লেখ-যোগ্য স্থান আছে। উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে মাৎসিনি-গ্যারিবন্দি কাভুরের প্রচেষ্টায় ও কর্ম-সাধনায় বহুধা-বিভক্ত ইতালি ঐক্যবদ্ধ হয়ে বৈদেশিক শাসন-পাশ থেকে মুক্ত হয়েছিল। ইতালির এই সন্তোজাগ্রত নবীন জাতীয়তাবোধ ও আমেরিকার ক্রীতদাস-মুক্তিকামীদের বিজয়বার্তা বাঙালীর জীবন-সমুদ্রেও চঞ্চল করে তুলেছিল। এই সময় যুবক সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ভারতীয় সিভিল সার্ভিসের চাকুরি থেকে মুক্তিলাভ করে দেশের যুবসম্প্রদায়ের মধ্যে মাৎসিনির কার্যকলাপ ও জীবনাদর্শ সম্পর্কে অগ্নিগর্ভ বক্তৃতা দিতেন। তাঁর আদর্শে উদ্বুদ্ধ হয়েই যোগেন্দ্রনাথ বিদ্যাভূষণ ‘অর্ঘ্যদর্শন’ পত্রিকায় ( ভাদ্র, ১২৮২ ) মাৎসিনির আত্মজীবনী অবলম্বনে “জোসেফ মাটসিনি ও নব্য ইতালী” প্রবন্ধ প্রকাশ করতে শুরু করিলেন।<sup>৯</sup>

মাৎসিনির গুপ্ত সভার অন্তরকরণে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নেতৃত্বে ঠনঠনের এক পোড়ো বাড়িতে ‘হামচুপামুহাফ’ বা ‘সঞ্জীবনী সভা’ নামক এক গুপ্ত সমিতি প্রতিষ্ঠিত হল। জাতীয় ভাবাদর্শে উদ্দীপ্ত-হৃদয় কবি-কিশোর রবীন্দ্রনাথ একটি কবিতা লিখেছিলেন। পরবর্তীকালে এই কবিতা জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘স্বপ্নময়ী’ নাটকে সন্নিবেশিত হয়। বড়লাট লর্ড লিটনের শাসন-পর্বটি ( ১৮৭৬ এপ্রিল—১৮৭৭ জুন ) নানা কারণে অত্যন্ত কুখ্যাত। ভারত-বাপী যখন ছুঁড়িফ, সেই সময় তিনি দিল্লীতে মহাসমারোহ সহকারে এক সভা আহ্বান করেন ( ১৮৭৭, ১লা জাহুআরি )। দেশীয় পত্রिकासমূহের মুখ বন্ধ করার জন্ত তিনি ‘ভার্নাকুলার প্রেস অ্যাক্ট’র প্রবর্তন করলেন। এই আইন থেকে রেহাই পাওয়ার জন্ত শিশিরকুমার ঘোষ তাঁর দ্বিভাষী ‘অমৃতবাজার পত্রিকা’কে রাতারাতি ইংরেজি পত্রিকায় পরিণত করেন। ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে ‘ইলবার্ট বিল’কে কেন্দ্র করে শিক্ষিত বাঙালীর হৃদয়ে ইংরেজ বিদ্বেষ আরও ঘনীভূত হয়ে ওঠে। হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের লেখা এই সময়ের একটি ব্যঙ্গাত্মক কবিতা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য :

গেল রাজ্য, গেল মান, ডাকিল ইংলিশমান

ডাক ছাড়ে ব্রানশন, কেন্দ্রয়িক, মিলার—

নেটিভের কাছে খাড়া, “নেভার—নেভার।”

ইলবার্ট বিলের সেই উত্তপ্ত প্রহরে আদালত অবমাননার অপরাধে সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়কে দু মাস কারাদণ্ড ভোগ করতে হয় ( এই মে থেকে ৪ঠা জুলাই, ১৮৮৩ )। সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, আনন্দমোহন বসু, শিবনাথ শাস্ত্রী, দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায় প্রভৃতি নেতৃবৃন্দের প্রচেষ্টায় ইণ্ডিয়ান এ্যাসোসিয়েশন কনফারেন্স আহূত হয়।

৯। A Nation In Making : Surendranath Benerjee, Page 23.

একটি জাতীয় ধনভাণ্ডারও স্থাপন করা হয়। ১৮৮৫ খ্রীষ্টাব্দে ভারতীয় কংগ্রেসের প্রতিষ্ঠা হল। রাজনৈতিক চেতনার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে সাহিত্যের মধ্যেও তার স্বীকৃতি ছড়িয়ে পড়েছে। হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্রের কবিতায় যে দেশপ্রেমিকতার স্বর ফুটে উঠেছে, তাই আরও প্রতিশ্রুতিময় ও তীক্ষ্ণ হয়ে ফুটেছে বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসে ও বিবিধ গদ্য রচনায়। বঙ্কিমচন্দ্রের শেষজীবনের উপন্যাসত্রয়ী ‘আনন্দমঠ’ (১৮৮২), ‘দেবীচৌধুরানী’ (১৮৮৫) ও ‘সীতারাম’ (১৮৮৭) এই সময়ের মধ্যেই রচিত হয়েছে। এই জাতীয়তাবোধের উদ্ভাদনা শুধু কলকাতার মধ্যেই সীমাবদ্ধ ছিল না—বাংলাদেশের বিভিন্ন প্রান্তে ছড়িয়ে পড়েছিল।<sup>১০</sup>

এই নবজাগরণের সাংস্কৃতিক ও সামাজিক আন্দোলন তৎকালীন কৃষ্ণনগরের বুকেও আলোড়ন তুলেছিল। বিদ্যাসাগর, অক্ষয়কুমার, বঙ্কিমচন্দ্র, ভূদেব, সঞ্জীবচন্দ্র, দীনবন্ধু, মধুসূদন, রামগোপাল ঘোষ প্রভৃতি নবযুগের পুরোহিতবৃন্দ দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্রের অকুতিম বন্ধু ছিলেন। দেওয়ানজী তাঁর ‘আত্মজীবনচরিত’ গ্রন্থে এই সমস্ত বন্ধুর সমাগম ও তাঁদের প্রভাবের কথা কৃতজ্ঞচিত্তে স্মরণ করেছেন।<sup>১১</sup> বাল্যকালের দেশ-কালের পরিবেশ ও জাতীয়তাবোধের উদ্বোধন দ্বিজেন্দ্রলালের কবিচিন্তকে কতখানি প্রভাবিত করেছিল তার প্রমাণ আছে ‘আর্যগাথা’র (প্রথম ভাগ) কবিতাগুলিতে। ছাত্র-জীবনেই তিনি জাতীয়তাবোধের অন্ততম পুরোহিত মনীষী রাজনারায়ণ বসুর স্নেহলাভ করেন। রাজনারায়ণ বসু তখন দেওঘরে; এম-এ পরীক্ষার আগে দ্বিজেন্দ্রলাল বায়ুপরিবর্তনের জন্য দেওঘরে যাওয়ার পর রাজনারায়ণ বসুর সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে পরিচিত হন।

সমকালীন দেশ-কালের প্রভাব দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনকে কতদূর নিয়ন্ত্রিত করেছিল তার সবচেয়ে বড় প্রমাণ পাওয়া যায় বিলাত থেকে লিখিত পত্রগুলোতে। ফরাসী বিপ্লব, ইতালির স্বাধীনতা সংগ্রাম, রাষ্ট্রগুরু স্বরেন্দ্রনাথের অগ্নিগর্ভ বাণী তরুণ দ্বিজেন্দ্রলালের হৃদয়কে জাতির হিতসাধনায় উদ্বুদ্ধ করে তুলেছিল। তাই নিজের জন্মভূমি থেকে বহুদূরে বসেও তাঁর প্রাণ দেশের জন্য কেঁদে উঠেছে :

“আমি আরও বলিতে চাই—অনন্তোষই উন্নতির মূল, ইহা কার্যকে উত্তেজিত করে, সভ্যতার পথ প্রশস্ত করে। কি রাজনৈতিক, কি সামাজিক, কি পারিবারিক উন্নতি সকলেরই মূলে এই অসন্তোষ। বক্তা স্বরেন্দ্রবাবু যথার্থই লিখিয়াছেন : “Our

১০। “এই ১৮৮০ হইতে ১৮৭০ সালের মধ্যে কেবল যে কলিকাতা সমাজ নানা তরঙ্গে আন্দোলিত হইতেছিল তাহা নহে। বঙ্গদেশের অপরাপর প্রধান প্রধান স্থানেও আন্দোলন চলিতেছিল।” [রামতনু লাহিড়ী ও তৎকালীন বঙ্গসমাজ : শিবনাথ শাস্ত্রী, পৃ: ২৩১]

১১। স্বর্গীয় দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্রের আত্মজীবনচরিত, পৃ: ১৮৯।

nation have yet to learn the great art of grumbling.” অসন্তোষই সভ্যতার মূল। অসন্তোষই করাসী বিপ্লব করিয়াছিল; অসন্তোষই ব্রিটিশ জাতিকে রাজার নিকট হইতে স্বত্ব কাড়িয়া দিয়াছে; অসন্তোষই ইটালীকে স্বাধীন করিয়াছিল; অসন্তোষই আবার ভারতীয়গণকে নূতন জাতি করিতে সক্ষম।”<sup>১২</sup> লণ্ডন থেকে প্রকাশিত (সেপ্টেম্বর, ১৮৮৬) ‘The Lyrics of Ind’ কাব্যগ্রন্থেও তরুণ কবি আবেগ-বিস্ফল কণ্ঠে মাতৃভূমির বন্দনা করেছেন :

O my land ! can I cease to adore thee,  
Though to gloom and to misery hurled ?  
O dear Bharat ! my beautiful maiden,  
O sweet Ind ! once the queen of the world.

And though wrecked is thy pride and thy glory,  
Of it nothing remains but the name ;  
Yet a beauty and sunshine still lingers,  
And yet gleams through the mist of thy shame.<sup>১৩</sup>

এই কবিতাটির বাগ্-বিত্তাস ও আন্তরিক ভাবাহুভূতি দ্বিজেন্দ্রলালের পরবর্তী-কালের বিখ্যাত দেশপ্রেমমূলক সঙ্গীতকে স্মরণ করিয়ে দেয়।

॥ ৩ ॥

উনবিংশ শতাব্দীর শেষদিকে (১৮৭৫-১৯০০) বাংলাদেশের সামাজিক ও সাংস্কৃতিক জীবনের উপর জাতীয়তাবোধ ছাড়া প্রধানত তিনটি ভাবধারা বিশেষ প্রভাব বিস্তার করেছিল—(ক) ব্রাহ্মধর্ম, (খ) নব-হিন্দুধর্মের উত্থান, (গ) রামকৃষ্ণ-বিবেকানন্দের ভাবাদর্শ। জাতীয়তাবোধকে বিশেষ কোনো সামাজিক বা ধর্মীয় চেতনার অন্তর্ভুক্ত করা সম্ভব হবেনা। পরাধীন দেশকে অবলম্বন করে উনিশ শতকের রাজনৈতিক দৃষ্টি হিন্দুব্রাহ্মণিবিশেষে একটি প্রচণ্ড আবেগের সৃষ্টি করেছিল।

১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ হিমালয় থেকে কলকাতায় ফিরে এলেন।

১২। বিলাতের পত্র : ৪ঠা ডিসেম্বর, ১৮৮৫।

১৩। The land of the Sun : The lyrics of Ind.



তাঁর সহাধ্যায়ী প্যারীমোহন সেনের দ্বিতীয় পুত্র কেশবচন্দ্র তখন ব্রাহ্মসমাজে যোগ দিয়েছেন। পুত্রাধিক প্রিয় এই প্রতিভাবান তরুণকে পেয়ে দেবেন্দ্রনাথ হৃদয়ে নূতন বল পেলেন। ব্রাহ্মসমাজের মধ্যে নূতন শক্তি সঞ্চারিত হল। প্রবীণ দেবেন্দ্রনাথ ও নবীন কেশবচন্দ্রের মিলিত শক্তিতে ব্রাহ্মসমাজের একটি গৌরবমণ্ডিত অধ্যায় আত্মপ্রকাশ করেছিল। ধর্মশিক্ষার জন্য ব্রাহ্মবিদ্যালয় স্থাপিত হল। প্রতি রবিবার সকালবেলায় ঐ বিদ্যালয়ের অধিবেশন হত। সেখানে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ বাংলায় ও কেশবচন্দ্র ইংরেজিতে উপদেশ দিতেন। তৎকালীন শিক্ষিত যুবকসম্প্রদায় ক্রমশ ব্রাহ্মসমাজের প্রতি আকৃষ্ট হয়ে উঠলেন। কেশবচন্দ্র তাঁর অন্তরঙ্গদের নিয়ে একটি সহৃদয়গোষ্ঠী স্থাপন করলেন, তার নাম হল সঙ্গত সভা।

কেশবচন্দ্রের উৎসাহে ও দেবেন্দ্রনাথের অর্থায়নকৃত্যে ‘ইণ্ডিয়ান মিরর’ নামে একটি সংবাদপত্র প্রতিষ্ঠিত হল। জ্ঞান-শিক্ষা বিস্তারে এই নবীন ব্রাহ্মগণের প্রচেষ্টা প্রশংসনীয়। তাঁরা “বামাবোধিনী পত্রিকা” নামক জ্ঞানপাঠ্য একটি মাসিক পত্রিকা প্রতিষ্ঠিত করলেন—১৮৬৪ খ্রীষ্টাব্দে ‘ব্রাহ্মিকা-সমাজ’ নামে নারীদের জন্য একটি স্বতন্ত্র উপাসনা সমাজ প্রতিষ্ঠিত করলেন। মহর্ষির মধ্যম পুত্র সত্যেন্দ্রনাথ মে যুগের জ্ঞান-স্বাধীনতা আন্দোলনের অগ্রতম কর্ণধার ছিলেন। তিনি তাঁর পত্নীকে নিয়ে গভর্নর-জেনারেলের বাড়িতে মজলিশে যান।<sup>১৪</sup> কিন্তু কিছুদিন পরেই দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে তরুণ ব্রাহ্মদের মতবিরোধ হল—নবীন ব্রাহ্মদের নেতা হলেন কেশবচন্দ্র। দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে সম্পর্ক ছিন্ন করে কেশবচন্দ্র নূতন সমাজ গঠন করলেন (১৮৬৬, ১৪ই নভেম্বর)। ১৮৬৬ থেকে ১৮৭০ পর্যন্ত কেশবচন্দ্রের নেতৃত্বে এই ব্রাহ্মসম্প্রদায় ভারতবর্ষের বিভিন্ন অংশে প্রচারকার্য শুরু করে দিলেন—পাঞ্জাব, সিন্ধু, বোম্বাই, মাদ্রাজ প্রভৃতি ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রদেশে ব্রাহ্মসমাজ স্থাপিত হল।

ব্রাহ্মধর্মের প্রসার কৃষ্ণনগরের সামাজিক জীবনকে কতদূর পরিবর্তিত করেছিল তাঁর পরিচয় দিয়েছেন দ্বিজেন্দ্রলালের পিতা দেওয়ান কাটিকেশ্বরচন্দ্র রায়। কৃষ্ণনগরের রাজা শ্রীশচন্দ্র ব্রাহ্মধর্মের উন্নতির জন্য বহু চেষ্টা করেছিলেন—তিনি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাছে থেকে ব্রাহ্মধর্মের নিয়মাবলী আনিয়েছিলেন।<sup>১৫</sup> ১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দে

১৪। ‘আমি প্রথমবার বোম্বাই থেকে বাড়ী এসে আমার স্ত্রীকে গবর্নমেন্ট হাউসে নিয়ে গিয়েছিলাম। সে কি মহা ব্যাপার। শত শত ইংরাজ মহিলার মাঝখানে আমার স্ত্রী—সেখানে একটি মাত্র বঙ্গবালা।... এইরূপে ক্রমে স্বাধীনতার পথ সহজ ও পরিষ্কৃত হয়ে এল।’

(আমার বাল্যকথা ও আমার বোম্বাই প্রবাস, পৃঃ ৪-৫ : সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর)

১৫। ‘...রাজা শ্রীশচন্দ্র ব্রাহ্মসমাজের উন্নতি সাধনের জন্য বিশেষ চেষ্টা করিতে লাগিলেন। তিনি কতিপয় ব্রাহ্মণ পণ্ডিতের সাহায্যে, সন্ধ্যার কাম্যভাগ ত্যাগ করিয়া, নিত্যভাগ সাহায্যে শুদ্ধ ব্রহ্মোপাসনা

সত্যেন্দ্রনাথ ও কেশবচন্দ্র ব্রাহ্মধর্ম প্রচার করার জন্য কৃষ্ণনগরে গিয়েছিলেন—সেখানে তাঁরা মনোমোহন ঘোষের বাড়িতে উঠেছিলেন। জ্যোতিষিন্দ্রনাথ ও তাঁদের সঙ্গী ছিলেন। ব্রাহ্মধর্ম প্রচার করাই ছিল কেশবচন্দ্রের মুখ্য উদ্দেশ্য।<sup>১৬</sup> কৃষ্ণনগর থেকে সত্যেন্দ্রনাথ একখানি চিঠি লিখেছিলেন। সেই চিঠিতে কৃষ্ণনগরের সমাজের উপর কেশবচন্দ্রের বক্তৃতার অসাধারণ প্রভাবের কথা আলোচিত হয়েছে।<sup>১৭</sup>

দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে বিরোধ হওয়ার পর কেশবচন্দ্রের জীবনের ধারা পরিবর্তিত হল। ভারতবর্ষীয় ব্রাহ্মদমাজের উপাসনা-মন্দিরের ভিত্তিস্থাপনার দিনে কেশবচন্দ্র শিষ্যদের নিয়ে নগর-সংকীর্তনে বের হলেন। তাঁদের ঘোষণা ছিল :

“নরনারী সাধারণের সমান অধিকার,

যার আছে ভক্তি, পাবে মুক্তি, নাহি জাত বিচার।”

আবেগের আতিশয়া, ভক্তিবিশ্বলতা কেশব সেনের শিষ্যদের মধ্যে প্রবল ভাবে দেখা দিল। তাঁদের মধ্যে পরস্পরের পদধূলিগ্রহণ, পাদপ্রক্ষালন ও ভাবাবেগে ক্রন্দন প্রভৃতি দেখা গেল। এই ভক্তির উচ্ছ্বাসের ফলে কেউ কেউ কেশবচন্দ্রের সংশ্রব ত্যাগ করলেন। ১৮৭০ খ্রীষ্টাব্দে কেশবচন্দ্র ইংলণ্ড গমন করেন। খ্রীষ্টান-স্বলভ দয়া-দাঁকিয়া ও হৃদয়বন্তার সমৃদ্ধ উপকরণে কেশবচন্দ্র নূতন মানুষ হয়ে ফিরে এলেন। তিনি দেশে ফিরেই জনহিতকর কাজে আত্মনিয়োগ করলেন। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে কেশবচন্দ্রের উদ্যোগে সিভিল ম্যারেজ অ্যাক্ট পাশ হয়। কূচবিহার বিবাহ ব্যাপার অবলম্বন করে ‘উন্নতিশীল ব্রাহ্মদল’ও দুভাগে ভাগ হয়ে গেল।

১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দে কেশবচন্দ্রের সঙ্গে পরমহংসদেবের সাক্ষাৎ ঘটে। তার আগে দক্ষিণেশ্বরের এই অসাধারণ মানুষটির পরিচয় শিক্ষিত সমাজে অগোচরই ছিল।

আছে, তাহা স্বতন্ত্র করাইয়া এক পদ্ধতি প্রস্তুত করাইলেন, এবং তাহার এক এক খণ্ড আমাদিগকে দিলেন। আমি ঐ পদ্ধতি অনুসারে নিয়মিতকালে ভক্তিভাবে সন্ধ্যা করিতাম। কিছুদিন পরে তিনি কলিকাতায় দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের নিকট হইতে ব্রাহ্মধর্মের নিয়মাবলী আনাইয়া তাহাতে ব্রজনাথ মুখোপাধ্যায়, নীলমণি গঙ্গগড়ি ও আমার স্বাক্ষর করাইলেন। রাজার ইচ্ছানুসারে, ব্রাহ্মধর্ম বিস্তারের জন্ত দেবেন্দ্রনাথ রাজারি লাল নামক এক ব্রাহ্মধর্ম প্রচারককে কৃষ্ণনগরে পাঠাইলেন।”

—দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্রের আত্মজীবনচরিত, পৃ : ৮৬।

১৬। কৃষ্ণনগর থেকে ৩১ বৈশাখ ১৭৮৩ শকে লেখা কেশবচন্দ্রের চিঠি : ‘তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা’, শ্রাবণ, ১৭৮৩ শক।

১৭। “We are trying our best to promote the cause of the Brahmoism. ব্রহ্মানন্দজি's stirring lectures have set Krishnagar all in a flame. We had to fight hard with the missionaries here. ...one of the orthodox Pundits of Nuddea complemented us on our having disconsolated our common foe.”

—সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর : সাহিত্য-সাধক-চরিতমালা, পৃ : ১০ : ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়।

কেশবচন্দ্রই শিক্ষিত বাঙালীর দৃষ্টি মেদিকে আকর্ষণ করেছিলেন। স্বামী বিবেকানন্দের অনেক আগে কেশবচন্দ্রই পরমহংসদেবের লোকোত্তর আধ্যাত্মিক জীবনে আকৃষ্ট হয়েছিলেন। পণ্ডিত ম্যাক্সমুলারের মতে কেশবচন্দ্র-প্রবর্তিত ‘নববিধান’ ধর্মের উপরে পরমহংসদেবের প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। পরমহংসদেবের ভক্তি ও বিশ্বাসের স্বর কেশবচন্দ্রের জীবনের শেষ দিকে স্পষ্ট হয়ে উঠেছিল।

## ॥ ৪ ॥

হিন্দুধর্মের আভ্যন্তরীণ ক্রটি-বিচ্যুতির নানাদিক এই সংস্কার-আন্দোলনের যুগে উদ্ঘাটিত হয়েছিল। হিন্দুধর্মের মধ্যেও প্রতিক্রিয়া দেখা দিল। নূতন শিক্ষা ও মুক্ততর বৈজ্ঞানিক দৃষ্টির সাহায্যে হিন্দুধর্মকে নূতন ভাবে ব্যাখ্যা দেওয়া শুরু হল। বুদ্ধি-মার্জিত বিশ্লেষণী দৃষ্টির মাধ্যমে হিন্দুধর্ম ও সংস্কৃতির নূতন রূপ উদ্ঘাটিত হল। ঐতিহাসিক দিক থেকে না হলেও প্রকারান্তরে ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে হিন্দুধর্ম পুনরুত্থানের ইতিহাসে একটি উল্লেখযোগ্য কালচিহ্ন। কেশবচন্দ্রের নেতৃত্বে যখন ব্রাহ্মধর্মের মধ্যে ভাবাবেগের প্রাধান্য হল ও “নবপূজা” প্রবর্তিত হল তখন রাজনারায়ণ বসুর মতো চিন্তানায়কের মনেও প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল। তিনি ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে হিন্দুধর্মের শ্রেষ্ঠত্ব সম্পর্কে বক্তৃতা করেন। সেই সভায় সভাপতিত্ব করেন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ। তখনকার দিনে এই বক্তৃতার প্রভাব সুদূরপ্রসারী হয়েছিল। এমন কি সনাতন ধর্মরক্ষণী সভার সভাপতি রাজা কালীকৃষ্ণ দেব বাহাদুর রাজনারায়ণকে ‘হিন্দু-কুল-শিরোমণি’ আখ্যা দিলেন। কেউ কেউ তাঁকে ‘কলির বাস’ বলেও সম্বোধন করেছিলেন।<sup>১৮</sup> স্মরণীয় ব্রাহ্মসমাজের দুটি শাখার স্বন্দেহ মধ্যেও নব-হিন্দুধর্ম অভ্যুত্থানের বীজ নিহিত ছিল। ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে ‘বঙ্গদর্শন’ পত্রিকার প্রতিষ্ঠার পর থেকেই নব-হিন্দুধর্ম অভ্যুদয়ের যথার্থ সূচনা হয়। তৎপূর্বে ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের সামাজিক ও পারিবারিক প্রবন্ধাবলীতে হিন্দুসমাজের সামাজিক ও পারিবারিক জীবনের বিস্তৃত ও বিশ্লেষণী আলোচনা করা হয়।

প্রাচীন ধর্ম ও পুরাণকে এই যুগে নূতনভাবে ব্যাখ্যা দেওয়া হয়। বঙ্কিমচন্দ্রের শেষজীবনের ‘উপনিষত্ত্রয়ী’, ‘ধর্মতত্ত্ব’ ও ‘কৃষ্ণচরিত্রে’ এই ব্যাখ্যা আরও স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্রও তাঁদের কাব্যে প্রাচীন পুরাণের নূতন ব্যাখ্যা দিয়েছিলেন। এ বিষয় নবীনচন্দ্রের কাব্যত্রয়ী—‘বৈবতক’, ‘কুরুক্ষেত্র’ ও ‘প্রভাস—

বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। কোমত-প্রমুখ পাশ্চাত্য দার্শনিকদের মতের সঙ্গে গীতার বাণীর একটি সমন্বয় করে বঙ্কিমচন্দ্র হিন্দুধর্মের মধ্যে এক নূতন শক্তি সঞ্চারিত করতে চেয়েছিলেন। প্রচলিত হিন্দুধর্মাদর্শের মধ্যে যে মালিগা পুঞ্জীভূত হয়েছিল তার বিরুদ্ধেও তিনি সংগ্রাম করেছিলেন। বিচার, বিশ্লেষণ ও যুক্তিবাদই ছিল বঙ্কিমচন্দ্রের হিন্দুধর্ম সংস্কারের মর্মমূলে। তাই তিনি দয়ানন্দ সরস্বতীর মতো অতীত জীবনচরণ ও অতীত আদর্শে প্রতাবর্তন করার কোনও মার্থকতা উপলব্ধি করতে পারেন নি।<sup>১৯</sup> ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দের নভেম্বর মাসে অধ্যাপক হেষ্টির সঙ্গে তাঁর হিন্দুধর্মের মূলতত্ত্ব সম্পর্কে যে বিতর্ক হয়, তাও উল্লেখযোগ্য। এইভাবে বঙ্কিমচন্দ্রকে কেন্দ্র করে নবহিন্দুধর্মবাদীদের একটি গোষ্ঠী গড়ে ওঠে। চন্দ্রনাথ বসুও এই দলের আর একজন বিশিষ্ট কর্ণধার ছিলেন। ১৮৮৫ খ্রীষ্টাব্দে শশধর তর্কচূড়ামনি কলকাতায় আসেন। বঙ্কিমচন্দ্রের মধাস্থতায় স্বধীসমাজের সঙ্গে তাঁর পরিচয় ঘটে। চন্দ্রনাথ বসু তর্কচূড়ামনির শিষ্যত্ব গ্রহণ করে হিন্দুধর্মের বৈজ্ঞানিক ও আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যায় প্রবৃত্ত হন। তর্কচূড়ামনি তৎকালে তাঁর বাগ্মিতা ও হিন্দুধর্ম ব্যাখ্যার জগৎ গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিলেন।<sup>২০</sup> তর্কচূড়ামনির ব্যাখ্যার মধ্যে অনেক আতিশয্য ও অসঙ্গতি ছিল। তবু এই নূতন উন্মাদনার দিনে তিনি জনপ্রিয়ই হয়েছিলেন।

এই সময়ে দুটি পত্রিকা বঙ্কিমচন্দ্রের বক্তব্য ও মতবাদের প্রধান বাহন হয়ে উঠেছিল। এই দুটি পত্রিকা হল অক্ষয়চন্দ্র সরকার সম্পাদিত ‘নবজীবন’ ( ১২৯১, শ্রাবণ ) ও বঙ্কিমচন্দ্রের জামাতা রাখালচন্দ্র সম্পাদিত ‘প্রচার’ ( ১২৯১, ১৫ই শ্রাবণ )। এই যুগে পত্র-পত্রিকার মাধ্যমে সমাজ-সংস্কার-সম্পর্কিত বিতর্ক প্রবল হয়ে ওঠে। অত্যাধিক কেশবচন্দ্রকে কেন্দ্র করে যে গুরুবাদের আশঙ্কা দেখা দিল, তার বিরুদ্ধে দাঁড়ালেন একদল তরুণ সাম্যবাদী। এই সম্প্রদায়ের অগ্রতম পুরোধা কৃষ্ণকুমার মিত্রের সম্পাদনায় ‘সঞ্জীবনী’ নামে এক সাপ্তাহিক পত্রিকা প্রকাশিত হয়—ফরাসী বিপ্লবের মূলমন্ত্র অমৃত্যুর সাম্য, মৈত্রী, স্বাধীনতাকে তাঁরা তাঁদের পত্রিকার আদর্শ হিসেবে গ্রহণ করেছিলেন। সমাজ সংস্কার বিষয়ে তাঁরা ছিলেন চরমপন্থী।

১৯। “Let us revere the past, but we must, in justice to our new life, adopt new life, adopt new methods of interpretation and adopt the eternal and undying truths to necessities of that new life.”

[ Letters on Hinduism, Second letter ]

২০। প্রবীণ ভূদেব মুখোপাধ্যায় পর্যন্ত তর্কচূড়ামণিকে অত্যন্ত শ্রদ্ধা করতেন। ১৮৭৯ তায়িখে ভূদেব তাঁর তৃতীয় পুস্তকে লেখেন—“শ্রীযুক্ত শশধর তর্কচূড়ামনি প্রকৃত ভাল লোক। তিনি উৎকৃষ্ট বক্তা ও বক্তব্যের উত্তম লিখিত পারেন। ...তিনি অত্যন্ত লোকপ্রিয় এবং ভাল সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত; কিন্তু তাঁহাকে মহামহোপাধ্যায় উপাধি দেওয়া হয় নাই।”—ভূদেব-চরিত ( তৃতীয় ভাগ ), পৃঃ ৩৯১।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষদিকে আর একটি পত্রিকার উল্লেখযোগ্য ভূমিকা ছিল। ব্রাহ্মসমাজের সংস্কারপন্থীরা যেমন অতিরিক্ত উৎসাহের সঙ্গে ‘সঞ্জীবনী’ পত্রিকার মাধ্যমে যা-কিছু প্রাচীন তাকেই নির্মম আঘাত করতেন, তেমনি হিন্দুসমাজের একদল সংস্কারক চূড়ান্ত রক্ষণশীলতার পরিচয় দিলেন। এই শ্রেণীকৃত দলের মুখপত্র ছিল ‘বঙ্গবাসী’ পত্রিকা (বঙ্গবাসী সাপ্তাহিক, ১২২৮, ২৬শে অগ্রহায়ণ) প্রথম প্রকাশিত হয়। ‘বঙ্গবাসী’ এবং ‘নবজীবন’-‘প্রচার’—সবগুলি পত্রিকাই নবহিন্দুধর্মের সমর্থক ছিল। কিন্তু ‘বঙ্গবাসী’র সঙ্গে ‘নবজীবন’ ও ‘প্রচারের’ একটি মূলগত পার্থক্য ছিল। ‘নবজীবন’ ও ‘প্রচার’ পত্রিকায় হিন্দুধর্মের বুদ্ধিদীপ্ত ও কল্যাণ-পরিণাম ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণে সমৃদ্ধ ছিল, অপর পক্ষে ‘বঙ্গবাসী’ পত্রিকার সমর্থকদের মধ্যে ছিল একটি চরম রক্ষণশীলতা। এই সংরক্ষণপন্থীরা হিন্দুসমাজের সব-কিছুকেই দার্শনিক ও বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা দিতে আরম্ভ করলেন। ‘প্রচার’ ও ‘নবজীবন’র মধ্যে যে কল্যাণকামী ও প্রগতিশীল আদর্শ ছিল, ‘বঙ্গবাসী’ পত্রিকা সে পথ থেকে ভ্রষ্ট হয়ে উগ্র রক্ষণশীল নীতির প্রচারক হয়ে উঠেছিল। স্তবরাং ‘সঞ্জীবনী’ ও ‘বঙ্গবাসী’ দুটি পত্রিকা ছিল সম্পূর্ণ বিপরীত মেরুর অধিবাসী—দুটি পত্রিকাই ছিল দু’অর্থে চরমপন্থী।

এই সময়েই বঙ্কিমচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথের মধ্যে ধর্ম-সংক্রান্ত বিষয় নিয়ে মনোযুদ্ধ হয়।<sup>২১</sup> বঙ্কিমচন্দ্রের মুখপত্র ছিল ‘প্রচার’ এবং রবীন্দ্রনাথের ছিল ‘ভারতী’। বঙ্কিমচন্দ্রের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের মনোযুদ্ধ দীর্ঘস্থায়ী হয় নি। কিন্তু চন্দ্রনাথ বহুর সঙ্গে যে বিতর্ক শুরু হয়, তা সুদূরপ্রসারী হয়েছিল। তিনি ‘নবজীবন’ পত্রিকায় হিন্দু-জাতিভেদের গুণগান করেন। ‘বঙ্গবাসী’ পত্রিকায় ব্রাহ্মসমাজের প্রতি তাঁর কটাক্ষপাত ও ‘তত্ত্ববোধিনী’ পত্রিকার বিরূপ সমালোচনা প্রকাশিত হয়। যুক্তিহীন ধর্মবিশ্বাস তর্কচূড়ামণি ও তাঁর শিষ্যবৃন্দকে নানা সামঞ্জস্যহীন ধর্মব্যাখ্যায় উদ্বুদ্ধ করেছিল। নবাহিন্দুধর্মের এই চরমপন্থীদের সঙ্গে তৎকালীন আদি ব্রাহ্মসমাজের তরুণ সম্পাদক রবীন্দ্রনাথের মনোযুদ্ধ চলেছিল। নব্য-হিন্দুধর্মবাদীদের আতিশয্যকে আঘাত করার জন্ত রবীন্দ্রনাথ প্রিয়নাথ সেনকে লিখিত ‘কবিতা-পত্র’, ‘দাম্-চাম্’, ‘আর্থ ও অনার্থ’ প্রভৃতি ব্যঙ্গাত্মক কবিতা ও নাটিকা লিখেছিলেন। ‘সঞ্জীবনী’ সাপ্তাহিকে রবীন্দ্রনাথের ‘দাম্-চাম্’ প্রকাশিত হলে দেশের শিক্ষিতমণ্ডলে একটি আলোড়নের সৃষ্টি হয়েছিল। ‘আর্থ ও অনার্থ’ নাটিকায় তর্কচূড়ামণির সামঞ্জস্যহীন ধর্মব্যাখ্যা ও আর্থামিকে তীব্রভাবে আক্রমণ করা হয়।

উনবিংশ শতাব্দীর সামাজিক ও ধর্মজীবন যখন হৃদ-মুখর সেই সময়ে রামকৃষ্ণ

পরমহংসদেবের অধ্যাত্মবাদ ও স্বামী বিবেকানন্দের জীবনাদর্শ হিন্দুসমাজের মধ্যে নূতন প্রেরণা সঞ্চারিত করেছিল। এবার শুধু বুদ্ধিসর্বস্ব বিশ্লেষণ নয়, সামঞ্জস্যহীন উদ্ভট ধর্মব্যাখ্যাও নয়, এক ভক্তি-বিশ্বাস ও প্রেমের জীবন্ত সত্য প্রত্যক্ষ করে হিন্দু-সমাজের মধ্যে অভূতপূর্ব গতি সঞ্চারিত হল। স্বামী বিবেকানন্দের সেবানীতি ও মানবপ্রেম এক জাগ্রত জীবনের তরঙ্গলীলায় মুখর হয়ে উঠল। কেশবচন্দ্র ও বিবেকানন্দ—দুজন মহামনীষী এই লোকান্তর-চরিত মহাপুরুষের সমৃদ্ধ ভাব-জীবনের স্পর্শে নূতন বিশ্বাসকে ফিরে পেলেন। স্বামী বিবেকানন্দই আবেগ-বিহ্বল কণ্ঠে পশ্চিমের কাছে হিন্দুভারতের বিজয়বার্তা ঘোষণা করলেন।<sup>২২</sup> মিল-স্পেন্সার শুধু তাঁর সংশয়কেই বাড়িয়ে দিয়েছিল, ব্রাহ্মনেতৃত্ববৃন্দও তাঁর পথ নির্দেশ করতে পারেন নি, দক্ষিণেশ্বরের সেই ‘পাগল ঠাকুরের’ কাছে তিনি আত্মসমর্পণ করে পথ পেয়েছিলেন।

## ॥ ৫ ॥

স্বাধীনতা-বিয়োগ-পূর্ববর্তী কাল পর্যন্ত দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য-জীবনের প্রথমার্ধকে প্রধানত বিজ্ঞপাত্রক সাহিত্যরচনার যুগ বলা যায়। ‘আর্যগাথা’, ‘পাষণী’ ও ‘তারাবাই’ এর ব্যতিক্রম। কিছু কিছু ব্যতিক্রম বাদ দিলে এই যুগের কাব্য গান ও প্রহসনকে মোটামুটি ভাবে ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপাত্রক রচনা বলা যায়। দ্বিজেন্দ্রলালের এই পর্বের রচনা-গুলির মধ্যে তৎকালীন সমাজ-জীবনের একটি স্পষ্ট প্রভাব আছে। বিলেত থেকে ফেরার পর দ্বিজেন্দ্রলালকে সামাজিক নিগ্রহ ভোগ করতে হয়েছিল। কৃষ্ণনগরের রক্ষণশীল সম্প্রদায় এক সময় রামতনু লাহিড়ীর মতো পুতচরিত্র মনীষীর বিরুদ্ধেও গো-খাদক অপবাদ রটিয়েছিল।<sup>২৩</sup> এই সামাজিক নির্যাতন ও অত্যাচারের জন্ত

২২। “The only condition of national life, of awakened and vigorous national life, is the conquest of the world by Indian thought.”—

[ The Complete Works of Swami Vivekananda,

Vol. VIII, Pages 276-277

২৩। “কলেজে বিধবা বিবাহের জন্ত সভা হওয়াতে যে সকল আমরা মোক্ষার প্রভৃতি বেগুপন ও প্রবঞ্চনা-ব্যবসায়ী ‘এককালে ধর্ম বিনষ্ট হইল’ বলিয়া চীৎকার ধ্বনি করিতেছিলেন, যাহারা এই গো-বৎস সংক্রান্ত জনরব শুনিলেন, এবং এই বিষয় অভিসন্ধি বতদূর অতুল হইতে পারেন, তাহা করিয়া লইলেন। কয়েকদিবস পর গোরাড়ীতে এই প্রবাদ উঠিল যে, রামতনু লাহিড়ী ও ব্রজনাথ মুখোপাধ্যায় এবং কৃষ্ণনগরস্থ আর কয়েক ব্যক্তি, যাহাদিগকে আখরা যুগা করিতাম, তাহারা এই হুযোগে গোরাড়ীতে লোকের সহযোগী হইলেন...”

দেওয়ান কাতিকেরচন্দ্র রায়ের আত্মজীবনচরিত, পৃ: ১০২ ]

তাকে সাময়িকভাবে কৃষ্ণনগর ত্যাগ করতে হয়েছিল।<sup>২৪</sup> বিলেত যাওয়ার জন্য তাঁর আত্মীয়-স্বজন তাঁকে বর্জন করতে বন্ধনবিরহ হয়েছিলেন। কোন কোন হিতৈষী নাকি তাঁকে প্রায়শ্চিত্ত করতেও পরামর্শ দিয়েছিলেন। যুক্তিবাদী ও তেজস্বী দ্বিজেন্দ্রলাল যুগান্তে এই হীন প্রস্তাব অস্বীকার করেছিলেন। তাঁর তৃতীয় অগ্রজ জ্ঞানেন্দ্রলালের দ্বিজেন্দ্র-স্মৃতিকথা থেকে সে সময়ের কৃষ্ণনগরের সামাজিক দলাদলির একটি পরিপূর্ণ ছবি পাওয়া যায় :

“দ্বিজেন্দ্র দেশে আসিলে মাননীয় ৮৭য় যত্ননাথ রায়বাহাদুর আমাকে নদীয়া জেলার একজন পদস্থ গণ্যমান্য পণ্ডিতের সাক্ষাতে বলিলেন যে, “আমরা দ্বিজেন্দ্রকে সমাজে লইব।” এই কথা বলিয়া উক্ত পণ্ডিতের দিকে ফিরিয়া বলিলেন—“কি বলেন ঠাকুর?” ঠাকুর যাহা বলিলেন তাহা লিখিতে লজ্জা হয়। ঠাকুর অগ্নান বদনে বলিলেন, “তোমরা আমাকে কত টাকা দিবে?” ঐ ঠাকুর এবং অনেক ব্রাহ্মণ-পণ্ডিত-ঠাকুরের প্রকৃতি আমি পূর্বেই জানিতাম। তথাপি ঐ কথাটা শুনিয়া বড়ই ঘৃণাবোধ হইল। আমি রায়বাহাদুরকে বলিলাম—“এ বিষয়ে আপনার যত্ন ও শ্রম করিবার আবশ্যক নাই। দ্বিজু কখনই প্রায়শ্চিত্ত করিবে না।”<sup>২৫</sup>

কৃষ্ণনগরের রক্ষণশীল সমাজ-বিধাতারা দ্বিজেন্দ্রলালকে প্রায়শ্চিত্ত-বিধান নির্দেশ করেই সম্বৃত্ত ছিলেন না। তাঁরা দ্বিজেন্দ্রলালের বিবাহ ব্যাপারেও প্রবল প্রতিবন্ধকতার সৃষ্টি করেছিলেন। তাঁরা সমাজচ্যুত করার ভয় দেখিয়ে যারা বিবাহে যোগ দেবেন মনে করেছিলেন তাঁহাদেরও সবিয়ে দিলেন। এ সম্পর্কে জ্ঞানেন্দ্রলাল বলেছেন :

“কৃষ্ণনগরের কয়েকটি সম্ভ্রান্ত হিন্দু দ্বিজেন্দ্রের বিবাহে আমাদের সহিত বরযাত্রী গিয়াছিলেন। কিন্তু, বিবাহের পূর্বে কৃষ্ণনগরের কোন প্রবল পক্ষ, যাহারা এ বিবাহে যোগ দিবেন তাঁহাদিগকে সমাজচ্যুত করিবার চেষ্টা করিবেন, এই সংবাদ পাইয়া তাঁহারা সহসা চলিয়া গেলেন। যাহা হোক, বিবাহ হইয়া গেলে আমরা ভ্রাতাগণ দ্বিজু ও নবোঢ়া বধূকে সঙ্গে করিয়া কৃষ্ণনগরে লইয়া আসিলাম; দ্বিজেন্দ্রের এই বিবাহে আমরা যোগ দেওয়া সত্ত্বেও কেহ আমাদের বিরুদ্ধে দাঁড়াইলেন না। কিন্তু, প্রকাশ্য-ভাবে দ্বিজেন্দ্রের সহিত তখন কেহ চলিতে স্বীকৃত হইলেন না।<sup>২৬</sup>

এই সমস্ত ব্যাপারে দ্বিজেন্দ্রলাল বিক্ষুব্ধ হয়েছিলেন। ‘একঘরে’ গুস্তিকায় (২রা জানুয়ারি, ১৮৮৯) তিনি প্রাচীনপন্থী হিন্দু সমাজের নেতৃবৃন্দকে তীব্র ভাষায় আক্রমণ করেছিলেন। “একঘরে” একটি বিজ্ঞপাত্র্যক গল্প রচনা মাত্র। তরুণোচিত উচ্ছাস-

২৪। রায়ভদ্র লাহিড়ী ও তৎকালীন বঙ্গসমাজ, পৃ: ১৬৯।

২৫। নব্যভারত : শ্রাবণ, ১৩২০।

২৬। নব্যভারত : শ্রাবণ, ১৩২০।

প্রাবল্য, আহত চিত্তের দহন-দীপ্তি ও বিজ্ঞপাত্মক তির্ধক ভঙ্গি এই ক্ষুদ্র পুস্তিকাটির লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। ‘একঘরে’ রচনাটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের লেখনী ক্ষুদ্র অভিমানে সমস্ত সংঘমের বাঁধ অতিক্রম করেছে। হিন্দুসমাজকে আক্রমণ করতে গিয়ে তিনি বিলাত-ফেরতদের সঙ্গে একটি একাত্মতার আত্মপ্রসাদ অনুভব করেছেন, তার সঙ্গে ‘ব্যাধিগ্রস্ত’ হিন্দুসমাজকেও ব্যাধিমুক্তির কথা শুনিয়েছেন :

“আত্মন, যে সব ব্যাধি জাতির বুকে বসিয়া অবাধে বৃকের রক্তপান করিতেছে, যাহারা নির্ভয়ে উন্নতির, প্রেমের, সত্যের হৃদয়ে শেল বিঁধিতেছে, তাহাদিগকে একঘরে করি; পীড়নের হেতু করি। সে ‘একঘরে’তে দেখিবেন দেশের মঙ্গল হইবে; জাতির জীবন হইবে। সে ‘একঘরে’র অর্থ অধর্মের প্রতি সমাজের কেন্দ্রীভূত ঘৃণা ও ক্রোধ; সে ‘একঘরে’র অর্থ অনর্থের উচ্ছেদ; জ্ঞানের, সত্যের, উন্নাসের নবরাজ্য। নহিলে যেখানে কেশবচন্দ্র সেন, মনোমোহন ঘোষ, রামতনু লাহিড়ী একঘরে, সে একঘরেতে কেহ ভীত হইবে না; কারণ, তাহার অর্থ জাতির মান্দ্র, দেশের ভক্তি। সে একঘরের অর্থ বিজ্ঞা, প্রতিভা, সত্য, ন্যায়, ধর্ম।”<sup>২৭</sup>

বিলাত থেকে লিখিত পত্রাবলীতেও দ্বিজেন্দ্রলালের প্রাগ্রসব সমাজদৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায়। প্রগতিশীল ব্রাহ্ম সম্প্রদায় সম্পর্কেও তিনি সপ্রশংস মন্তব্য করেছিলেন। নবশিক্ষার আলোকে দ্বিজেন্দ্রলালের মন কতখানি প্রগতিশীল ও সংস্কারমূলক হয়েছিল তার প্রমাণ তাঁর এই সময়েও পত্রগুচ্ছের মধ্যেই পাওয়া যায়।<sup>২৮</sup> বাংলাদেশের নবজাগরণের অরুণালোকে তখন দ্বিজেন্দ্রলালের মনের আকাংক্ষা রঞ্জিত হয়েছিল।

কেশবচন্দ্র, মনোমোহন ঘোষ, লালমোহন ঘোষ, রমেশচন্দ্র দত্ত, স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখ যুগ-নায়কদের নাম তিনি একাধিকবার শ্রদ্ধার সঙ্গে উল্লেখ করেছেন। গ্যারিবল্ডি ও ম্যাটিনির সংগ্রামশীল জীবনাদর্শ বাংলাদেশের অধিকাংশ তরুণের মতো তাঁকেও উদ্বুদ্ধ করেছিল। নবযুগের মস্ত্র দীক্ষিত, ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য ও স্বাধীনতার পূজারী তরুণ দ্বিজেন্দ্রলাল যে আশা-আকাংক্ষা নিয়ে দেশে ফিরেছিলেন, তা প্রতিকূল সমাজের নিষ্ঠুর আঘাতে বিবর্ণ হয়ে উঠল। ‘একঘরে’ পুস্তিকায় সেই সংঘাতটিকেই তিনি তীব্র শ্লেষ-বিজ্রপে রূপায়িত করার চেষ্টা করেছেন। কুষ্ঠা ও দ্বিধার মেঘ অপসারিত হল,—দ্বিজেন্দ্রলাল খুঁজে পেলেন তাঁর ব্যঙ্গ-বিজ্রপের ভাষা ও ভঙ্গি। পরবর্তীকালের শ্রহসন, হাসির গান ও বিজ্ঞপাত্মক কবিতার মধ্যে প্রধানত

২৭। একঘরে : দ্বিজেন্দ্র-গ্রন্থাবলী ( তৃতীয় ভাগ, বহুমতী সং ) পৃঃ ২৫৭।

২৮। উন্নতি-অনুবর্তিতাই ব্রাহ্ম-ধর্মের গৌরব। ব্রাহ্ম-ধর্ম প্রামাণ্যবাহী নহে,—স্বাধীন, চিন্তাবান। প্রত্যেকেই বুঝিবেন—মভাতা পাণ নহে, স্ববিধাঅনুসরণ ধর্মের পথে কটক দেয় না।—



সামাজিক ব্যঙ্গের অল্প-মধুর রূপটিই ফুটেছে। ‘একঘরে’-র সাহিত্যিক মূল্য কিছু নেই, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসন ও বিক্রপাত্মক কবিতা রচনার ভূমিকা হিসেবে এর একটি ঐতিহাসিক মূল্য আছে। ‘একঘরে’ পুস্তিকায় যে ধরনের মর্যাস্তিক বিক্রপ আছে, পরবর্তীকালেও তার বেশ খামে নি—বিক্রপাত্মক কবিতা ও প্রহসনে সেই সুরই যেন ধ্বনিত হয়েছে।

॥ ৬ ॥

‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) প্রকাশিত হওয়ার পরে ‘কঙ্কি-অবতার’ই দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বপ্রথম প্রকাশিত গ্রন্থ। ‘কঙ্কি অবতার’কে একখানি সামাজিক প্রহসন বলা যায়। সামাজিক চিত্রকে সম্পূর্ণভাবে ফোটানোর জন্য পাঁচটি শ্রেণীকে এখানে আনা হয়েছে—পণ্ডিত, গোঁড়া, নবাবহিন্দু, ব্রাহ্ম ও বিলাত-ফেরত। লেখক এই পাঁচ শ্রেণীর লোককেই ব্যঙ্গ-বিক্রপ করেছেন। ‘একঘরে’ পুস্তিকায় লেখকের যে তীব্র মর্মবেদনা প্রকাশিত হয়েছিল, ‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসনে তার অগ্নিজালা নির্বাপিত হয় নি। ‘একঘরে’ প্রকাশিত হওয়ার পর হিন্দুসমাজ ক্ষণ হয়েছিলেন। কিন্তু ‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসন সম্পর্কে রক্ষণশীল সমাজের নেতারাও লেখকের ভূয়সী প্রশংসা করেন।<sup>২০</sup> ‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসন থেকে তৎকালীন সমাজের মোটামুটি সবগুলি টাইপেরই একটি ব্যঙ্গচিত্র পাওয়া যায়। প্রহসনটির অন্ততম ‘বিলাত-ফেরত’ চরিত্র মিস্টার দাসের মূখ দিয়ে ‘একঘরে’ প্রহসনের লেখকই যেন কথা বলেছেন :

কিসের প্রায়শ্চিত্ত ! theft murder-ও করি নি  
কাকুর wife seduce করে নিয়ে আসি নি...

\* \* \*

এ প্রায়শ্চিত্তের অর্থ যে কি পাইনে ক খুঁজে,  
এ প্রায়শ্চিত্তের value বা কি উঠিনিও বুঝে  
এ Society মানবে কে ? Priests-রা সব চোর  
আর এ Society-ও আজ rotten to the core.

২০। “একঘরে পাঠ করিয়া কবির হিন্দু সমাজের আত্মবিরোধ ও অসন্তোষ প্রকাশ করিয়াছিলেন, কিন্তু ‘কঙ্কি অবতার’ পাঠ করিয়া রক্ষণশীল সমাজের নেতা বঙ্গবাসীও লিখিয়াছিলেন—“এরূপ পুস্তক বঙ্গভাষায় আসে হয় নাই।”

‘ত্রাহম্পর্শ’ (১৯০০) প্রহসনে দুটি বালকের কৌতুককর কথোপকথনের মধ্যে তৎকালীন সামাজিক ও রাজনৈতিক যুগের একটি টুকরো ছবি পাওয়া যায়। স্বরেন বাঁড়ুজ্ঞ ও লালমোহন ঘোষের মধ্যে কে বড় বাগ্মী, তাই তাদের আলোচ্য বিষয়। ‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসনে (১৯০২) বিলাতফেরতা নবাহিন্দু ও শিক্ষিতা রমণীদের নিয়ে পরিহাস করা হয়েছে। প্রহসনটির বাস্তব-ঘনিষ্ঠ ঘটনা ও পটভূমিকা সম্পর্কে নাট্যকার ভূমিকায় যে মন্তব্য করেছেন, তা উল্লেখযোগ্য : “আমি এই গ্রন্থে বিলাত-ফের্তা সম্প্রদায়ের নিকৃষ্ট শ্রেণীর একটি ছবি দিবার চেষ্টা করিয়াছি। তাহা অতিরঞ্জিত নহে। এই ছবির background-টি অতিরঞ্জিত বটে। কিন্তু মূলকেন্দ্রীয় ছবিটি ব্যক্তিগত না হইলেও প্রকৃত বলিয়া বিশ্বাস করি।” বিজ্ঞেন্দ্রলাল তাঁর প্রহসনগুলিতে যেমন রক্ষণশীল চরিত্রকে আঘাত করেছেন, তেমন বিলাত-ফেরতা সমাজের অতিরিক্ত সাহেবিয়ানাকেও বাঙ্গ করতে ছাড়েন নি—‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসনের গঙ্গারাম চম্পটির চরিত্র তাঁর উজ্জ্বলতম নিদর্শন। চম্পটির কথাবার্তা একটু অতিরঞ্জিত হলেও তাতে শিক্ষিত নবাসম্প্রদায়ের অসঙ্গতি ও আতিশয্য ফুটে উঠেছে।<sup>৩০</sup> ‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসনের গানগুলির মধ্যে সামাজিক বাঙ্গ-বিজ্ঞপের চূড়ান্ত পরিচয় আছে। “আমরা বিলাত-ফের্তা ক’ তাই”, “নতন কিছু করো একটা নতন কিছু করো”, “কটি নবকুলকামিনী”, “চম্পটির দল আমরা সব” প্রভৃতি গানের মধ্যে সংশ্লিষ্ট সম্প্রদায়ের আচার-আচরণ ও অসঙ্গতিগুলি উদ্ঘাটিত হয়েছে। একটা নতন কিছু জোর করে করতে হবে, এই ভ্রান্ত নেশায় মত্ত হয়ে যারা জীবনের সমস্ত সঙ্গতি হারিয়ে কেলেছে, নাট্যকার তাদের তীব্র কশাঘাত করেছেন।

‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসনে নাট্যকার নিজেকেও বাঙ্গ করতে ছাড়েন নি। বিজ্ঞেন্দ্র-জীবনীকার তাঁর ছাত্রজীবনের একটি ঘটনার কথা উল্লেখ করেছেন : “রুফনগরে যখন তিনি ইস্কুলের উপরের শ্রেণীতে পড়িতেন সেই সময়ে, তাঁহার সতীর্থ ও ছাত্র-সহচরগণের সহযোগে, তিনি একটি ‘চাদর-নিবারণী সভা’ স্থাপন করেন ; এবং এই দরিদ্র দেশে, অনাবশ্যকভাবে যাহাতে আর কেহ অর্থ-ব্যয় করিয়া চাদর ব্যবহার না করে তজ্জগৎ সবান্ধব বিশেষ যত্নপর হন। এই বালকবৃন্দের সভায় বিজ্ঞেন্দ্রলাল সতেজে ও আগ্রহসহকারে প্রায়ই দেশের নানাবিধ দুর্গতি নির্দেশপূর্বক স্মরণীয় বক্তৃতা দিতেন ; ফলে এইভাবে তাঁহার উদ্দীপনাপূর্ণ বক্তৃতা ও যুক্তিপ্ৰভাবে,

৩০। চম্পটি।...এ জীবনে যত রকম ঢলানো যেতে পারে তা ঢলিইছি বাবা। Briefless barrister হওয়া, মেম বিয়ে করা, তাকে divorce করা; পরে আবার সবার এক Portionless widow বিয়ে করা—বত রকম হতে পারে। এখন একটা প্রায়শ্চিত্ত করলেই ষোল কলা পূর্ণ হয়। [প্রায়শ্চিত্ত : দ্বিতীয় অঙ্ক, ষষ্ঠ দৃশ্য]

বালক-সম্প্রদায়ের ভিতর হইতে অচিরে চাদর ব্যবহার একরূপ উঠিয়া গেল।<sup>৩১</sup> এই ঘটনার দীর্ঘকাল পরে ‘প্রায়শ্চিত্ত’ গ্রন্থসনের ‘নূতন কিছু করো’ কোরাস গানটিতে তিনি নিজের পূর্বতন আচার-আচরণকেও ব্যঙ্গ করতে ছাড়েন নি :

ডাল ভাতের দফা, কর সবাই রফা,

কর শীগ্গির ধূতিচাদর-নিবারণী সভা ;

লঘু পরিহাসের ভঙ্গিতে তিনি তৎকালীন সামাজিক, রাজনৈতিক ও ধর্মনৈতিক ভাবাদর্শেরও একটি সরস ছবি এঁকেছেন :

কিছা সবাই ওঠো, টাউন হলে জোটো ;

হিন্দুধর্ম প্রচার করতে আমেরিকায় ছোটো ;

আমরা যেন নেহাংই খাটো হয়ে না যাই দেখো,

খুব খানিকচোঁচাও, কিছা খুব খানিক লেখো ।

এ ছবি থেকে তখনকার কালের একটি পরিচয় পাওয়া যায়। নবজাগ্রত জাতীয়তা-বোধ ও নানাবিধ সামাজিক আন্দোলনের দিনে প্রধান মিলনক্ষেত্র ছিল টাউন হল। তেজস্বিনী বক্তৃতা দেওয়া, পত্র-পত্রিকায় লেখা ও তর্ক-বিতর্ক করা সে যুগকে কর্ম-মুখর ও গতি-চঞ্চল করেছিল। উনিশ শতকের শেষদিকে স্বামী বিবেকানন্দের আমেরিকা যাত্রা ও হিন্দুধর্ম প্রচার একটি উল্লেখযোগ্য ঘটনা। স্ত্রী-শিক্ষার ফলে নাটক-নভেল-পড়া বোম্বাস্রোগগ্রস্তা নাট্যিকা-চরিত্রের অসঙ্গত আচার-আচরণের হাস্যকর চিত্র অঙ্কিত হয়েছে।

সে যুগের স্বদেশপ্রেমিকতার মধ্যে একটি পরস্পর-বিরোধী দ্বন্দ্ব ছিল। পাশ্চাত্য সাহিত্য ও সংস্কৃতির অহুশীলনের ফলে ইংরেজ-চরিত্রের প্রতি একটি অসাধারণ মোহ ছিল, অথচ অতীতকে জাতীয়তাবোধও দেখা দিয়েছে। উনবিংশ শতাব্দীর স্বাধীনতাকামনার মধ্যে এই জাতীয় একটি স্ববিরোধ ছিল।<sup>৩২</sup> পরিহাস-তরল কণ্ঠে বললেও জাতীয় জীবনের এই স্ববিরোধ তীক্ষ্ণধী দ্বিজেন্দ্রলালের দৃষ্টি এড়ায় নি। তাই তাঁর বিলাত-ফেরত ক’তাই’ গানে আছে :

৩১। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেখুয়ার রায়চৌধুরী, পৃ: ৮০-৮১।

৩২। ‘দেদিন আমেরিকার যুক্তরাষ্ট্রে ভাইয়ে ভাইয়ে যুদ্ধ বেধেছিল দাস-প্রথা’র বিরুদ্ধে। মাটসিনি-গারিভালডির বাণীতে কীভাবে সে-যুগ ছিল পৌরবাচিত্র, সেদিন তুর্কির মুলতানের অজ্ঞাচারকে নিশ্চিত করে মজিত হয়েছিল প্লাডস্টোনের বজ্রধর। আমরা বেদিন ভারতের স্বাধীনতার প্রত্যাশা মনে মনে লালন করতে আরম্ভ করেছি। সেই প্রত্যাশার মধ্যে একদিকে যেমন ছিল ইংরেজের প্রতি বিরুদ্ধতা, আর-একদিকে ইংরেজ-চরিত্রের প্রতি অসাধারণ আস্থা।’

আমরা বিলাত-ফের্তা ক'টার ;  
 দেশে কংগ্রেস আদি ঘটাই ;  
 মোদের সাহেব যদিও দেবতা, তবুও  
 সাহেবগুলোই চটাই ।

নব-হিন্দুধর্মবাদীদেরও তিনি ব্যঙ্গ করতে ছাড়েন নি—“ব্যাখ্যা করছেন হিন্দুধর্ম হরি বোষ আর প্রাণধন দে।” প্রহসনের মধ্যে একটি সামাজিক দিক আছে, সামাজিক অসঙ্গতি ও ক্রটি-বিচ্যুতিগুলিকে প্রহসন ও ব্যঙ্গাত্মক নকশা-নাটক-রচয়িতারা বিজ্রপের শরাঘাতে জর্জরিত করেন। এইজন্য অ্যারিস্টোফিনিস থেকে আরম্ভ করে এ কালের সমাজ-বিজ্রপমূলক নাটক-রচয়িতারা প্রকারান্তরে সমাজ-সমালোচনাই করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলির মধ্যে কোনো কোনো ক্ষেত্রে আতিশয়া থাকলেও, সমসাময়িক সমাজ-জীবনের ছবি হিসেবে প্রহসনগুলির একটি বিশেষ মূল্য আছে।

## ॥ ৭ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলির মূলভিত্তি তাঁর হাসির গান। প্রহসনগুলির মতো বিজ্রপাত্মক কবিতা ও হাসির গানের মধ্যেও তৎকালীন সামাজিক জীবনের কিছু কিছু উপাদান পাওয়া যায়। ‘আঘাটে’ ব্যঙ্গকাব্যের ( ১৮২২ ) ‘শ্রীহরি গোস্বামী’ কবিতায় তর্কচূড়ামণির হিন্দুধর্মের উদ্ভট বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যার প্রতি কটাক্ষ করা হয়েছে :

হা বাঙ্গালি নবা ;                      হয়ে একটু সভ্য  
 বিজ্ঞানের ক থ গ পড়ি করে কতই গব  
 ডুবছে ‘থাবি খাচ্ছে সব’ সভাতা হিলোলে ;  
 হায় ব্যাসের কর্ম,                      হায় মম্বর মর্ম,  
 ডুবল কি এ কলিকালে সবই মূর্গার ঝোলে ?  
 ( এখন ইহার বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা নাহি জানি, )  
 —যে মরে সে মরে,                      ব্রহ্মার বাপের বরে  
 বাঁচাতে পারে না একবার মরে গেলে প্রাণী ;

‘ভট্ট-পল্লীতে সভা’ কবিতাটিতে ‘তৈলাধার পাত্র কিনা পাত্রাধারই তৈল’ সমস্তার প্রচলিত কাহিনীকে নিয়েই তিনি প্রাচীপন্থীদের চুলচেরা কুটতর্কের হাস্যকর

অসঙ্গতিকে দেখিয়েছেন। ‘ডেপুটী-কাহিনী’ কবিতাটিও কবির ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার রসে জীবন্ত হয়ে উঠেছে। ‘রাজা নবরুক্ষ রায়ের সম্রা’ কবিতায় সমাজ-জীবনের বিভিন্ন টাইপ নিয়ে বিক্রপ করা হয়েছে। এর মধ্যে সবচেয়ে উপভোগ্য তিনটি চিত্র—  
তৎকালীন সমাজ-জীবনের তিনটি পূর্ণতর ছবি :

বলেন উঠে শ্রীমান নন্দলাল দত্ত—

—“মহারাজ এক সংবাদপত্রের স্বত্ব—

অধিকারী আমি, লিখে বিভূক্ত প্রবন্ধ ;

ইংরেজ ও বড়লোককে দিয়ে গালি মন্দ ;

চলে যায় পেট ; দিন যায় কেটে

স্বথে, ধর্মের এবং স্বদেশ-হিতৈষিতার ভানে,

করি মেলা গোল, তাই আমায় অনেক লোকেই জানে।

ধর্ম-ব্যাখাতা জীবন সরকার বলেন :

কবি ব্যাখ্যা ধর্ম, ভাগবতের মর্ম

বেদ ও দর্শন, মত্ব ও স্মৃতি,—সংস্কৃতে না শিখিই

প্রচারি যোগ ব্রহ্মচর্য চালাই একথান মাসিকী ;

ইথে” বলেন সরকার “বিচ্ছে নেইক দরকার

বলা দরকার ‘ইংরেজ মূর্থ, হিন্দুরাই সব’ ;

‘তাতে আমার মাসিক পত্র কাটে অসম্ভব !!’

‘কলিযজ্ঞ’ কবিতায় স্বদেশপ্রেমের নামে বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের বক্তৃতা-সর্বস্বতাকে কবি  
তীব্র ভাষায় ব্যঙ্গ করেছেন :

এরূপ শুদ্ধ ইংরাজী এরূপ উপমা ছটা।

এরূপ শব্দবিজ্ঞাস এরূপ জ্ঞাত বক্তৃতা ॥

সিগিরো, পিট, বর্কাদি কাছাকাছি ত নিশ্চয়।

একবাক্যে মহাহর্ষে বলিলা সব কাগজে ॥

রেজোলুশ্যান ও বক্তৃতার অন্তঃসারশূন্যতাকে কবি কৌতুককর ভঙ্গিতে বলেছেন।

এই প্রসঙ্গে কবিপুত্র দিলীপকুমার রায়ের একটি মন্তব্য প্রবিধানযোগ্য : “তখনো  
দেশ জাগে নি। সভাসমিতি তো একটা গ্রহসন—থালি রেজুলেশন আর বক্তৃতা।

এ হেন আন্দোলনের অসারতা যেকৌ হসনীয় তার ছবি এঁকেছেন তিনি তাঁর  
“আধাটে”-র “কলিযজ্ঞ” কবিতায়—অল্পটুপ ছন্দে...দেশে আজ তবু খানিকটা সৃষ্টির  
চাক্ষুশ এসেছে কিন্তু তখন ছিল শুধুই নিষ্কর্মা বক্তৃতা। কবি বুঝেছিলেন যে এ পথে

মুক্তি হতে পারে না। চাই সমাজের সংস্কার, আত্মশোধন, তাই তিনি দেশের অসারতাকে গুরু করলেন ব্যঙ্গ।”<sup>৩৩</sup>

‘হাসির গান’ (১৯০০) দ্বিজেন্দ্রলালের খ্যাততম কাব্যগ্রন্থ। ‘হাসির গানের’ গানই তাঁর প্রহসনগুলির প্রাণ। ‘তা সে হবে কেন’ গানে বক্তৃতা-সর্বস্ব দেশপ্রেমিক, অপদার্থ হিন্দুধর্ম-ব্যাখ্যাতা, প্রাচীনপন্থী রক্ষণশীল ও নারীমুক্তি-বিরোধীদের ব্যঙ্গ করেছেন। ‘বদলে গেল মতটা’ কবিতায় সে যুগের শিক্ষিত বাঙালীর ধর্মসম্পর্কীয় দোলাচলবৃত্তিকে তীব্র কশাঘাত করা হয়েছে—তৎকালীন বাঙালী-মানসের হৃন্দর একটি ছবি পাওয়া যায়। খ্রীষ্টধর্ম, ব্রাহ্মধর্ম, স্পেন্সার-মিল-পড়া যুক্তিবাদ, ‘বহু-ঘোষে’র হিন্দুধর্ম ও সর্বশেষে Theosophy-র গর্ত—মত-পরিবর্তনের এই সূত্রগুলি উনিশ শতকের শেষদিকে বাংলার সামাজিক ও ধর্মীয় জীবনের একটি জীবন্ত আলোচ্য। ‘হিন্দু’ কবিতায় সে যুগের নবহিন্দুবাদীদের কথাই বলা হয়েছে :

এখন ঘোষের নিকট বোসের নিকট

( হিন্দু ) ধর্মশাস্ত্র শিখি গো ।

আমি জীবনের সার করেছি আমার

( আহা ) ফোঁটা, মালা আর টিকি গো ।

‘Theosophy-র গর্ত’ সম্পর্কে একটি ঘটনা এখানে উল্লেখযোগ্য : “এই সময় ডাক্তার ৮বিহারীলাল ভাদুড়ী ও তদীয় জামাতা ডাক্তার প্রতাপচন্দ্র মজুমদারকে ( যার কন্যাকে দ্বিজেন্দ্রলাল বিবাহ করেন ) নিয়ে শ্রীরামপুর-সাঁতরাগাছিতে খুব দলদলির সূত্রপাত হয়। বিহারীবাবু বিধবা কন্যার বিবাহ দিয়ে চিরজীবন স্বীয় সমাজে নির্ধাতিত হয়ে আসছিলেন। এই সময়ে তিনি “খিওজ্জিরি গর্তে” পতিত হন, এবং বুড়া বয়সে প্রায়শ্চিত্ত করে প্রতাপবাবু ও দ্বিজুবাবুর সঙ্গে সামাজিক সম্পর্ক অস্বীকার করেন। এই সকল ব্যাপার দেখে ত্রায়নিষ্ঠ দ্বিজুবাবু ভয়ানক চটে ওঠেন।”<sup>৩৪</sup> শশধর তর্কচূড়া-মণি ও তাঁর শিষ্যসম্প্রদায়ের আতিশয়া-পন্থাও দ্বিজেন্দ্রলালের দৃষ্টি এড়ায় নি। ‘চণ্ডী-চরণ’ কবিতায় তিনি লিখেছেন :

তবু সে ব্যাখ্যায় এদেশে পড়ে গেল টিড্‌টিকার ;

লিখতেন তিনি অতি চাচ্চা গল্পে ;

বোঝাতেন যে হার্বার্ট স্পেন্সার, ওয়েবস্টার কি বিভড়িকার,—

আছে সবই গীতার একটি অধ্যায়েরই মধ্যে ;

৩৩। উদ্যোক্তা দ্বিজেন্দ্রলাল : দিলীপকুমার রায়, পৃঃ ১৩৬।

৩৪। দ্বিজেন্দ্র-জীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরীর কাছে হরেশ সমাজপতির লিখিত পত্রাংশ।

[ দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃঃ ২১০ ]

‘নন্দলাল’ কবিতাতেও পোশাকী দেশপ্রেমিকতাকে তীব্র কশাঘাত করা হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের মধ্যে তৎকালীন সমাজজীবনের গতি-প্রকৃতির সঙ্কেত নিহিত আছে।

দ্বিজেন্দ্র-সাহিত্যে তৎকালীন পাশ্চাত্য দর্শন-বিজ্ঞানেরও প্রভাব পড়েছে। তিনি একাধিক কবিতায় হার্বার্ট স্পেন্সারের কথা উল্লেখ করেছেন। ডারউইনের ‘Origin of Species’ গ্রন্থ ( ১৮৫৯ ) প্রকাশের পরের বছর থেকেই হার্বার্ট স্পেন্সার তাঁর দশখণ্ডে বিভক্ত ‘Synthetic Philosophy’ ( ১৮৬০-৯৬ ) গ্রন্থের সূত্রপাত করেন। উনবিংশ শতাব্দীর শেষদিক থেকেই বাংলা সাহিত্যের উপর স্পেন্সারের রচনার প্রভাব পড়েছিল। স্পেন্সারের ‘অজ্ঞাত ও অজ্ঞেয়’ ( Unknown and Unknowable ) তত্ত্ব তখনকার কালে নাস্তিকতাবাদ ও অজ্ঞেয়বাদের ( Agnosticism ) ভিত্তিমূলকে পরিপুষ্ট করেছিল। এই সংশয়বাদ পরবর্তীকালে নানাভাবে পল্লবিত হয়ে বাঙালীর মানস-জীবনকে চঞ্চল করে তুলেছিল। তাই উনবিংশ শতাব্দীর ধর্মাদোলনগুলির পাশাপাশি একটি সংশয়বাদের ধারাও সক্রিয় ছিল। হাক্সলির ‘Man’s Place in Nature’ গ্রন্থটিও কম প্রভাব বিস্তার করে নি। তখনকার কালের নাস্তিকতাবাদের গুরুস্থানীয় ছিলেন স্পেন্সার ও হাক্সলি। দ্বিজেন্দ্রলাল হাসির গান-এর ‘বদলে গেল মতটা’ কবিতায় কোঁতুকের সঙ্গে বলেছেন :

নাস্তিকের এক দলের সঙ্গে                      মিশলাম গিয়ে সঙ্গে,

Hume ও Mill ও Herbert Spencer

পড়তে লাগলাম সঙ্গে ।

দ্বিজেন্দ্রলাল কোঁতুকছলে বললেও, বক্তব্যটি যে সে যুগের মর্মবাণী এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য যে দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক রবীন্দ্রনাথ ও স্বামী বিবেকানন্দও এই যুগ-প্রভাব থেকে একেবারে মুক্ত হতে পারেন নি।<sup>৩৫</sup>

## ॥ ৮ ॥

স্ত্রী-বিয়োগের পর থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যজীবনের পট-পরিবর্তন হয়েছে। হাশুপরিহাস-মুখর আনন্দোজ্জ্বল জীবনের উপর আকস্মিকভাবে মর্মান্তিক আঘাত এসে পড়েছে। শৃঙ্খলহীন বেদনা তৎকালীন গানে ও কবিতায় অভিব্যক্ত হয়েছে।

৩৫। এই বিষয়ের বিস্তৃত পরিচয়ের জন্য অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র সেন লিখিত ‘রবীন্দ্রনাথের ধর্মচিন্তা’ ( শারদীয়া আনন্দবাজার পত্রিকা, ১৯৬৫ ) প্রাক্কট সঠিক।

আকস্মিকভাবে দেশ-কালের একটি অমোঘ নির্দেশ দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যিক জীবনকে এক নূতন পথ-নির্দেশ করেছে। ব্যক্তিগত জীবনের মর্যাদাসিক শোক এক বৃহত্তর জাতীয় জীবনের কলঙ্কনির সঙ্গে তিনি মিশিয়ে দিয়েছিলেন। জাতীয় জীবনের এই প্রবল আলোড়নের মূলে আছে বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন। দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যজীবনের শেষ দশক এই আন্দোলনের উদ্ভাপে রূপায়িত হয়ে উঠেছে। সূত্রাং বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের স্বরূপ-প্রকৃতি ও দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনের বিভিন্ন প্রতিক্রিয়া উপলব্ধি করলেই তাঁর এই পর্বের নাটকগুলির মৌলিক অভিপ্রায় নির্ণয় করা সম্ভব।

তৎকালীন বঙ্গদেশের জনমতকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করে ব্রিটিশ সরকারের প্রতিনিধি লর্ড কার্জন বঙ্গবিভাগের পরিকল্পনা গ্রহণ কবেছিলেন। ১৯০৩-এর ডিসেম্বর মাসে ‘ক্যালকাটা গেজেট’ে এই প্রস্তাবটি প্রকাশিত হল। ১৯০৪ সাল থেকেই অসন্তোষের বিক্ষোভ বাংলাদেশের চারদিকে ছড়িয়ে পড়ল—এই সর্বনাশা পরিকল্পনার বিরুদ্ধে সম্বন্ধ-কঠোর প্রতিরোধের শপথ ক্ষুব্ধ অভিমানে গর্জন করে উঠল। ১৯০৫ সালের ২০শে জুলাই ভারতসচিব বঙ্গভঙ্গের ব্যবস্থাদি মঞ্জুর করলেন। ভারত সরকারের ইচ্ছাচার তত্ত্বসারে ঐ বছরেবই ১৬ই অক্টোবর (১৩১২, ৩০শে আশ্বিন) বঙ্গচ্ছেদের ব্যবস্থা ঘোষিত হল। এই ব্যবস্থা অনুসারে বঙ্গদেশ দুজন গভর্নরের অধীনে দুটি পৃথক প্রদেশে ভাগ হল : রাজশাহী, ঢাকা, চট্টগ্রাম এই তিনটি বিভাগের সঙ্গে আসামকে যুক্ত করে ‘পূর্ববঙ্গ ও আসাম’ নামে একটি প্রদেশ গঠিত হল। প্রেসিডেন্সি ও বর্ধমান বিভাগের সঙ্গে বিহার, ছোটনাগপুর ও উড়িষ্যাকে যুক্ত করে স্বতন্ত্র আর একটি প্রদেশ গড়ে তোলার ব্যবস্থা করা হল।

জনমতের বিরুদ্ধে আমলাতান্ত্রিক সরকারের এই হৃদয়হীন ব্যবস্থাকে বাঙালীরা মেনে নেয় নি। এইখান থেকেই শুরু হল বাঙালীর জাতীয় জীবনের নূতন পবিচ্ছেদ। এরও দু-তিন বছর আগে থেকেই জাতীয় জীবনের বিক্ষোভ ক্রমশঃ ধুমায়িত হচ্ছিল। ৩০শে আশ্বিন দিনটিকে স্মরণীয় করার জন্য রবীন্দ্রনাথ মেদিনী রাণী-বন্ধনের প্রস্তাব করেন। রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী প্রস্তাব করেন অরক্ষণের। এই দিনটিকে চিৎস্মরণীয় করার জন্য রবীন্দ্রনাথ “বাংলার মাটি বাংলার জল” গানটি রচনা কবেছিলেন। ৩০শে আশ্বিন অপরাহ্নে “সারকুলার রোডের উপরিস্থিত ময়দানে” ফেডারেশন হলের প্রতিষ্ঠা হল। তারপর সেই জনতা পশুপতি বস্তুর বাড়ির দিকে অগ্রসর হল। অথও বাংলাদেশকে দ্বিধা-বিতণ্ডিত করা বর্বনাশা প্রস্তাবের ফলে বাঙালী জীবনের মধ্যে এক অথও ঐক্যভুক্তি দেখা দিল। কার্জন-শাসিত বাংলাদেশের সেই মেঘ-দুর্যোগময় গ্রহরে বাঙালীর হৃদয়পদ্ম নানাদিক থেকে বিকশিত হয়ে উঠল। এই প্রসঙ্গে বাস্তবিক সুরেন্দ্রনাথের একটি মন্তব্য স্মরণীয় :



Lord Curzon has divided our province ; he has sought to bring about the disintegration of our race, and to destroy the solidarity of our popular opinion. Has he succeeded in this novel endeavour ? He has built better than he know ; he has laid broad and deep the foundations of our national life ; he has stimulated those forces which contribute to the upbuilding of nations ; he has made us a nation ; and the most re-actionary of the Indian Viceroy's will go down to posterity as the Architect of the Indian national life. ৩৬

ঐ বছরের সাতই আগস্ট থেকে সক্রিয়ভাবে বিলাতী শিল্পজাতদ্রব্য বর্জন শুরু হল। স্বদেশী শিল্পের লুপ্ত গৌরবকে পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করার জন্তও সে যুগে নানাদিক থেকে চেষ্টা করা হয়েছিল। সরলাদেবী 'লক্ষ্মীর ভাণ্ডার' নামে স্বদেশী শিল্পদ্রব্যের এক দোকান খুলেছিলেন। রামেন্দ্রচন্দ্র ত্রিবেদী তাঁর 'বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা'য় স্বদেশী দ্রব্য-সামগ্রীকে প্রচলিত করার নির্দেশ দিয়েছিলেন। 'বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা' কথকতার চঙে ও ব্রতকথার আদর্শে রচিত হলেও বাংলাদেশের সেইকালের জাতীয় সমস্তা ও মর্মবেদনাকে উদ্ঘাটিত করেছিল :

“১৩১২ সাল, আশ্বিন মাসের তিরিশে, সোমবার কৃষ্ণপক্ষের তৃতীয়া, সেদিন বড় দুর্দিন, সেইদিন রাজার হুকুমে বাঙলা দু-ভাগ হবে ; দু'ভাগ দেখে বাঙলার লক্ষ্মী বাঙলা ছেড়ে যাবেন। পাঁচকোটি বাঙালী আছাড় খেয়ে ভূমে গড়াগড়ি দিয়ে ডাকতে লাগল—মা, তুমি বাংলার লক্ষ্মী, তুমি বাংলা ছেড়ে যেয়ো না, আমাদের অপরাধ ক্ষমা কর ;...মা'য়ের মন্দির হতে মা বলে উঠলেন—জয় হউক, জয় হউক ; ঘরের লক্ষ্মী ঘরে থাকবেন ; বাংলার লক্ষ্মী বাংলায় থাকবেন। তোমরা প্রতিজ্ঞা ভুলো না ; ঘরের থাকতে পরের নিয়ে না ; পরের দুয়ারে ভিক্ষা চেয়ো না ; ভাই ভাই ঠাই-ঠাই হয়ো না ; তোমাদের 'এক দেশ এক ভগবান, এক জাতি এক মনপ্রাণ হোক ;' লক্ষ্মী তোমাদের অচলা হবেন।” ৩৭

১৯০৫ সনের ১৩ই জুলাইয়ের “শঙ্কীবনী” পত্রিকায় কৃষ্ণকুমার মিত্র “আন্দোলনের উপেক্ষা” ও “কর্তব্য নির্ধারণ” নামক দুটি সম্পাদকীয় প্রবন্ধে বিদেশী পণ্য-বর্জনের প্রস্তাব তোলেন। এই প্রস্তাব শুধু কলকাতায় নয়, বাংলাদেশের বিভিন্ন অঞ্চলে ব্যাপকভাবে গৃহীত হল। এই প্রস্তাবের মধ্যে বিদেশী জীবন বীমা কোম্পানি বর্জন

করার নির্দেশও ছিল। বিলিতি পণ্যবর্জন ব্যাপারে বাঙালী ছাত্ররাই হলেন অগ্রণী। বাংলা সরকারের প্রধান সেক্রেটারি কার্লাইল সাহেব এক সাকুলারের সাহায্যে জানিয়ে দিলেন যে ছাত্র সম্প্রদায়ের পক্ষে এই আন্দোলন বা সভাসমিতিতে যোগদান করা অবৈধ। কলকাতা হাইকোর্টের বারিস্টার আবদুর রহমানের সভাপতিত্বে কার্লাইল সাকুলার সম্পর্কে আলোচনা হয়—ছাত্রদমন নীতির প্রতিকার ও জাতীয় শিক্ষা বিস্তারকল্পে জাতীয় বিদ্যালয় স্থাপন করার প্রস্তাব গৃহীত হয় ( ৭ই কার্তিক, ২৪শে অক্টোবর )। সভায় বারিস্টার জ্ঞানেন্দ্রনাথ রায়, বিপিনচন্দ্র পাল, শ্যামসুন্দর চক্রবর্তী প্রমুখ অনেকেই উপস্থিত ছিলেন। দেহিদিনই লর্ড মতোজপ্রসন্ন সিংহের দ্বারা মেজর নরেন্দ্রপ্রসাদ সিংহের সভাপতিত্বে যে সভা হয়, তাতে বিশ্ববিদ্যালয় ও সরকারী চাকুরি পরিত্যাগ করার প্রস্তাব গৃহীত হয়। এর তিনদিন পবে ( ১০ই কার্তিক, ১৩১২ ) রবীন্দ্রনাথের সভাপতিত্বে পটলডাঙা মল্লিক-বাড়িতে যে সভা হয় তাতে তিনিও জাতীয় বিদ্যালয়ের প্রয়োজনটিকে স্পষ্ট করে তোলেন। এই সভায় আটর্না ভূপেন্দ্রনাথ বসু, সঞ্জীবনী পত্রিকার সম্পাদক কুম্ভকুমার মিত্র, বিপিনচন্দ্র পাল, বরিশালের মনোরঞ্জন গুহঠাকুরতা, ডন মোসাইটিংর সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি জাতীয় শিক্ষালয়ের অঙ্কুলে বক্তৃতা দেন।

বিংশ শতাব্দীর প্রারম্ভে ‘ডন মোসাইটিং’ ছাত্র সমাজের মধ্যে দেশসেবার আদর্শ সংক্রামিত করেছিল। বাংলাদেশের জাতীয় শিক্ষা উদ্বোধনের ইতিহাসে ‘ডন মোসাইটিং’ ও তার প্রাণপুরুষ আচার্য সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের একটি উল্লেখযোগ্য ভূমিকা আছে। ‘ডন মোসাইটিং’ ১৯০২-এর জুলাই মাসে প্রতিষ্ঠিত হয়। ঐ সমিতির স্থায়ী সভাপতি ছিলেন নগেন্দ্রনাথ ঘোষ। তিনি ছিলেন মেট্রোপলিটান ইনস্টিটিউশনের অধ্যক্ষ ও “ইণ্ডিয়ান নেশান” পত্রের সম্পাদক। সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ছিলেন এর সাধারণ সম্পাদক। ভবানীপুরের ভাগবত চতুষ্পাঠী থেকে প্রকাশিত ‘ডন পত্রিকা’ ১৯০৪ খ্রীষ্টাব্দে ‘ডন মোসাইটিং’-র মুখপত্রে পরিণত হল—তখন এর নতুন নাম হল “দি ডন আণ্ড ডন মোসাইটিংজ ম্যাগাজিন।” ১৯০৫-এর ৮ই নভেম্বর বংপুরে প্রথম জাতীয় বিদ্যালয় স্থাপিত হল। ১৬ই নভেম্বর “বেঙ্গল ল্যাণ্ড-হোল্ডার্স অ্যাসোসিয়েশনের” এক সভায় জাতীয় বিশ্ববিদ্যালয় স্থাপনের প্রস্তাব গৃহীত হয়। ১৯০৬-এর ১১ই মার্চ ‘গ্রান্ডাল কাউন্সিল অব এডুকেশন’ গঠিত হয়।

১৯০৬ খ্রীষ্টাব্দের ১৪ই এপ্রিল বরিশালে বঙ্গীয় প্রাদেশিক সম্মেলন আহূত হল। ‘বন্দেমাতরম্’ ধ্বনিকে তখন নিষিদ্ধ করা হয়েছিল। কিন্তু মিছিল সভা-মণ্ডপে প্রবেশ করার পূর্বেই পুলিশ সুপারিন্টেণ্ডেন্ট মিঃ কেম্প সশস্ত্র পুলিশবাহিনী নিয়ে শোভাযাত্রা ভেঙে দিলেন—দলবদ্ধ স্বেচ্ছাসেবকের উপর বেপরোয়া লাঠিচালনা হল।

এর প্রতিবাদ করতে গিয়ে বর্ষীয়ান সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় গ্রেপ্তার হলেন। বরিশালের এই নির্মম অত্যাচারের সংবাদ দাবানলের মতো চারদিকে ছড়িয়ে পড়ল। ১৯০৫-এর বেনারস কংগ্রেসের ও ১৯০৬-এর কলকাতা কংগ্রেসের বক্তৃতা ও প্রস্তাব-সমূহেও এই সমস্ত ঘটনার প্রতিক্রিয়া স্পষ্ট হয়ে উঠেছিল।

সমসাময়িককালে মহারাষ্ট্রেও এক নবজাগরণ ঘটেছিল। পুনর চিৎপাবন ব্রাহ্মণরাই প্রধানত এর নেতৃত্ব গ্রহণ করেছিলেন। ১৮৯৪ খ্রীষ্টাব্দে সার্বজনীন গণপতি উৎসবকে কেন্দ্র করে এক দেশপ্রেম ও ঐতিহ্য-প্রীতির উদ্‌যাদনা প্রবল হয়ে উঠেছিল। বৈদেশিক শত্রুকে উৎখাত করতে গিয়ে তাঁরা শিবাজীর জীবনাদর্শের দ্বারা উদ্বীণ হয়ে উঠেছিলেন। শিবাজী মেলা ও শিবাজী উৎসবকে কেন্দ্র করে বৈদেশিক শাসন-পাশ থেকে মুক্ত হওয়ার এক তীব্র আগ্রহ জেগে উঠেছিল। মহারাষ্ট্রের একচ্ছত্র নেতা লোকমাতা তিলক তাঁর 'কেশরী' পত্রিকার মাধ্যমে দেশের জনসাধারণকে উদ্বুদ্ধ করেন। ১৯০৬ সালের ৪ঠা জুন তিলক কলকাতায় শিবাজী-মেলার উদ্বোধন করেন। ১৮৯৭ খ্রীষ্টাব্দে মহারাষ্ট্রে যে শিবাজী-উৎসব প্রবর্তিত হয়েছিল, তা ধীরে ধীরে বাংলাদেশেও প্রবর্তিত করার চেষ্টা করা হল। সখারাম গণেশ দেউস্করের 'শিবাজীর দীক্ষা' নামে একখানি পুস্তিকার ভূমিকা স্বরূপ রবীন্দ্রনাথ 'শিবাজী উৎসব' নামে কবিতা লিখেছিলেন (বঙ্গদর্শন ১৩১১, আশ্বিন)। ৩৮

১৯০৬ খ্রীষ্টাব্দে দাদাভাই নৌরজীর সভাপতিত্বে কলকাতা কংগ্রেসে অধিবেশনে চরমপন্থী ও নরমপন্থীদের মধ্যে মতানৈক্য স্পষ্ট হয়ে উঠল। ১৯০৭ খ্রীষ্টাব্দে সুরাট কংগ্রেস নরমপন্থী ও চরমপন্থীদের মধ্যে তর্ক-বিতর্ক, মারপিট ও জুতো-ছোড়াছাড়ির মধ্যে দিয়ে শেষ হয়। নরমপন্থীদের মধ্যে ছিলেন সুরেন্দ্রনাথ, ফিরোজ শাহ মেটা, গোখলে, রাসবিহারী ঘোষ প্রভৃতি এবং চরমপন্থীদের মধ্যে ছিলেন তিলক, থাপাদে, অরবিন্দ ঘোষ, লাজপত রায় প্রমুখ নেতৃবৃন্দ। এই সময়ে 'নিউ ইণ্ডিয়া' কাগজে বিপিনচন্দ্র পাল, 'সন্ধ্যা'য় ব্রজবান্ধব উপাধ্যায়, 'বন্দে মাতরম্' পত্রিকায় অরবিন্দ ঘোষ, নানা রাজনৈতিক প্রবন্ধে দেশের জনমত গঠনের চেষ্টা করেন। 'বন্দে মাতরম্' ও 'সন্ধ্যা'র বিরুদ্ধে রাজদ্রোহের অভিযোগ করা হয়। বিচারাবধীন সন্ত্রাসবাদ আন্দোলনের ধুমায়িত বহিঃ এই সময় শত শিখায় বহুমান হয়ে উঠেছিল। ১৯০৮ সালে কিংসফোর্ড সাহেব হত্যার অপরাধে ক্ষুদ্রিরামের ফাঁসি দণ্ড, প্রফুল্ল চাকী করলেন আত্মহত্যা। ঐ বছরের জুন মাসে মানিকতলা বোমার কারখানা আবিষ্কৃত হওয়ায় অরবিন্দ ঘোষ গ্রেপ্তার হলেন। ১৯০৫ সালের স্বদেশী আন্দোলনের মধ্যে 'আক্রমণাক্রম জাতীয়তাবাদের' পূর্ণতম অভিব্যক্তি ঘটেছিল। উনিশ শতকের

শেষ দু দশক থেকে ব্রাহ্মসমাজ তার উদ্দীপনা ও প্রাণশক্তি হারাতে থাকে। নূতন নেতা স্বরেন্দ্রনাথের আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে জাতীয়তাবোধ এক নূতন পথে প্রবাহিত হয়। এই কালের জাতীয় আন্দোলনের প্রতিনিধিস্থানীয় পুরুষেরা হলেন বিপিনচন্দ্র, অরবিন্দ, সত্যেন্দ্রচন্দ্র, অশ্বিনীকুমার, ব্রহ্মবান্ধব প্রমুখ নেতৃবৃন্দ। রবীন্দ্রনাথও এই জাতীয়তার বাণীকেই বজ্রকণ্ঠে শুনিয়েছেন।

## ॥ ৯ ॥

বাংলা সাহিত্যের উপর স্বদেশী আন্দোলনের প্রভাব অনগ্রসাধারণ। সক্রিয় প্রতিরোধ ও কর্মচঞ্চল জাতীয় জীবনের অভীষা গানে, কবিতায়, নাটকে নানাতাণে রূপায়িত হয়েছে। বৈদেশিক উৎসীডনে বাঙালী চিন্তের মূল্যি ঘটেছিল—আঘাতে ও বেদনায় হৃদয়ের অবরুদ্ধ আবেগ বিচিত্র ভাষায় কল্লোলিত হয়ে উঠেছে :

Some of the dramas of Dwijendralal Roy reflected the national spirit in a most imposing manner and there was hardly any important town or village in Bengal in which one or other of his works was not staged. When presented on the stage these dramas led to considerable popular excitement, so much so that the Government thought it fit to suppress some of them. The national songs composed during the period by Dwijendralal Roy, Rabindranath Tagore, Sarala Devi Choudhuri, Mr. A. P. Sen and the Late Rajani Kanto Sen smote on the heart of the people as on a giant's harp, awakening out of it a storm and a tumult such as had never been known through the long centuries of her political serfdom.<sup>৩৯</sup>

উদ্ধৃত মন্তব্যটি থেকে স্বদেশী আন্দোলনের পটভূমিকায় বাংলা সাহিত্যের গতি-প্রকৃতি তথা স্বিজেন্দ্রলালের একটি উজ্জল ভূমিকার পরিচয় পাওয়া যায়। শিখ, মারাঠা ও রাজপুত ইতিহাস বাঙালীর সম্মুখে এক বীরত্বমণ্ডিত গৌরবোজ্জল কাহিনীকে উপস্থিত করেছিল। ১৯১০ সালে শরৎকুমার রায়ের 'শিখগুরু ও

শিখজাতি' পুস্তকের ভূমিকা লিখেছিলেন রবীন্দ্রনাথ। সথারাম গণেশ দেউল্লের রচিত গ্রন্থগুলি সে যুগের জাতীয়-ভাবোদ্দীপ্ত যুব-মানসে এক অভূতপূর্ব চাঞ্চল্যের সৃষ্টি করেছিল। শিবাজী উৎসবের মূখ্য ও গোণ প্রেরণা মারাত্মক ইতিহাসের দিকে বাঙালী গবেষকদের দৃষ্টিকে আকর্ষণ করেছিল। পরবর্তীকালে এ বিষয়ে প্রখ্যাত ঐতিহাসিক যদুনাথ সরকারের ইংরেজি ও বাংলা রচনাগুলি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। শিবাজী উৎসবের ছুটি বৈশিষ্ট্য চোখে পড়ে—প্রথমত, অতীত ইতিহাস ও জাতীয় ঐতিহ্যের প্রতি অমুবক্তি; দ্বিতীয়, বীরপূজার উদ্দীপনা। এই বীরপূজার ও অতীত ইতিহাসের প্রকাণ্ড বিগলিত অমুসন্ধানের ভিতর দিয়ে বাঙালী তার জাতীয় গৌরবের বিন্মতপ্রায় কাহিনীকে খুঁজে পেয়েছে। বাঙালীর 'বার ভূঁইয়া' ঝাঝা শুধু ঐতিহাসিকের গবেষণার মধ্যেই শেষ আশ্রয় খুঁজে পেয়েছিলেন, আজ তাঁরা বঙ্গমঞ্চের উজ্জল প্রেক্ষাপটে ও অজস্র দর্শকের কোতূহলী দৃষ্টির সম্মুখে জীবন্ত হয়ে উঠলেন। অক্ষয় মৈত্রেয়ের 'সিরাজদ্দৌলা', 'মীরকাশিম', নিখিলনাথ রায়ের 'মুর্শিদাবাদের ইতিহাস', সত্যচরণ শাস্ত্রীর 'ছত্রপতি শিবাজী', টডের 'রাজস্থান' প্রভৃতি গ্রন্থ বাঙালীর এই বীরপূজার উদ্দীপনাময় মুহূর্তে প্রেরণা সঞ্চার করেছিল। বাংলার বঙ্গালয়ও এই পূজার মহোৎসবে মেতে উঠেছিল :

“খ্রীষ্ট অব্দ ১২০৪-০৫। বাংলা জাগিয়াছে। কোনদিন এই অন্নগতপ্রাণ বাঙালীর বালতে যে বল ছিল, ইতিহাসের পৃষ্ঠা উল্টাইয়া বাঙালী তাহার নিদর্শন খুঁজিতে আরম্ভ করিয়াছে। বাঙালীর পূর্বপুরুষ, তাহার পিতৃপিতামহ যে একদিন দোর্দণ্ডপ্রতাপ মোগল সম্রাটের বিরুদ্ধে মাথা তুলিয়া দাঁড়াইয়াছিল, আপনাদের অপহৃত স্বাধীনতাকে শক্তিশ্বর সম্রাটের হাত হইতে চিনাইয়া আনিয়াছিল, শিক্ষিত বাঙালী যুবক কুস্তির আখডায় মাটি মাখিতে মাখিতে এখন সেই কথাই আলোচনা করে; বাংলার বাবো ভূঁইয়া যে, এই আমাদেরই মত বাঙালীব জাত ভাই, সেই কথা স্মরণ করিয়া বাঙালী যুবক তাহার পৈত্রিক বাঁশঝাড় হইতে বাঁশ কাটিয়া বাঙালীর বাহুবলের পরিচয় স্বরূপ লাঠি খেলায় মাতিয়া উঠে, পল্লীতে পল্লীতে সমিতি, পল্লীতে পল্লীতে সংঘবদ্ধ যুবকের দল।”<sup>৪০</sup>

গিরিশচন্দ্রের 'সিরাজদ্দৌলা' ( ১৩১২ ), 'মীরকাশিম' ( ১৩১৩ ), ও 'ছত্রপতি' ( ১৩১৪ ) এই আবহাওয়ার মধ্যেই প্রকাশিত ও অভিনীত হয়। ক্ষীরোদপ্রসাদ বিদ্যাবিনোদের 'প্রতাপাদিত্য' ( ১৩১০ ), 'পদ্মিনী' ( ১৩১১ ), 'পলাশীর প্রায়শ্চিত্ত' ( ১৩১৩ ), 'চাঁদবিবি' ( ১৩১৪ ), 'নন্দকুমার' ( ১৩১৪ ), 'বাংলার মদনদ' ( ১৩১৭ ) প্রভৃতি জাতীয়-ভাবোদ্দীপক ঐতিহাসিক নাটকগুলিও এই সময়েই রচিত হয়েছিল :

অমৃতলাল বসু ‘সাবাস বাঙালী’তে ( ১৩১২ ) ও ‘নবজীবন’ ( ১৩০৮ ), নকশা-নাটিকায় স্বদেশী আন্দোলনের সমর্থন করেছেন। অমরেন্দ্রনাথ দত্ত ‘বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদ’ ( ১২০৫-এর ২ই আগস্ট প্রথম অভিনীত ) নাটকেও একালের জাতীয় আবেগটিকে প্রকাশ করেন। জাতীয় জীবনের এই উদ্দীপনাময় মুহূর্তে শৌর্য-বীর্য, তাগ, মহত্ত্ব, দেশপ্রেম, মনুষ্যত্ববোধ, ঐদার্বীনীতি প্রভৃতি ভাববৃত্তিকে নাটকের উজ্জ্বল বর্ণে ফুটিয়ে তোলা হত। রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল, অতুলপ্রসাদ, রজনীকান্ত প্রভৃতি কবি তাঁদের মঙ্গীতের মাধ্যমে জাতীয় জীবনের এই অসাধারণ লগ্নটিকে মুখর করে তুলেছিলেন। মরলাদেবী শারদীয়া মহাষ্টমীর দিনে বীরাষ্টমী ব্রত পালনের আদর্শ প্রচার করেছিলেন।

স্বদেশী আন্দোলনের প্রাক্কালের একখানি চিঠি থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের ভাবাবেগ-স্পন্দিত মনের পবিচয় পাওয়া যায় :

“আজ নবজীবনের উন্মাদনায় আমরা আত্মহারা তন্ময় হইয়া গিয়াছি। বাঙালীর জীবনে আজ একি অমৃতের আশ্বাদ! যাহা স্বপ্নের অগোচর, কল্পনারও অতীত ছিল, আজ সেই বিচিত্র দৃশ্য প্রত্যক্ষ করিয়া জীবন আমার খণ্ড মার্ক হইল, প্রাণ আমার স্নিগ্ধশীতল হইয়া জুড়াইয়া গেল!...কিন্তু এত আনন্দের ভিতরেও একটা কথা যখন আমার মনে হয়, তখন আমি আশঙ্কায় উদ্বেগে কিছু ভীত ও চঞ্চল হই।...স্বাভাবিক মনের আবেগে যদি আমবা মাকে ‘মা’ বলিয়াই পূজা না করি, যদি পরেব দ্বারা আহত না হইলে আমরা যবেদ ছেলে ঘরে ফিবিয়া মাকে মর্যাদা দিতে না চাই, যদি অক্লিম ভক্তি ও ভালবাসা টানেই মাংব দৈন্ত্য-ক্লেশ দূর কবিতো না পাবি তবে ত ভয় হয়—বুঝি বা আমাদের পূজা আন্তরিক নহে।”<sup>৪১</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের এই উক্তির মধ্যে যেমন একটি উচ্ছ্বসিত আবেগ ও ভাববিহ্বলতা আছে, তেমনি তিনি দেশপ্রেমের এই প্রবল জোয়ার সম্পর্কে একটু সংশয়ও প্রকাশ করেছেন। স্বদেশী আন্দোলনের মূলে ছিল বিদেশীর আঘাত। “পরেব দ্বারা আহত” হওয়া যে মাতৃপূজার মূল, দ্বিজেন্দ্রলাল তার স্থায়িত্ব সম্পর্কে আশঙ্কাই প্রকাশ করেছেন। কার্জনেক্স বঙ্গভঙ্গ ব্যবস্থাই যে আমাদের জাতীয় ঐক্য ও জাতীয় জীবনের ভিত্তিভূমিকে স্তূড়ত কবেছে, এ কথা তখনকার কেউ কেউ স্পষ্টই বলেছেন।<sup>৪২</sup> কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল এই আন্দোলন সম্পর্কে যত সংশয়ই প্রকাশ করুন না কেন, দেশ-কালের সেই প্রবল কলধ্বনিতে তাঁরও ভাবতন্ময় চিত্ত আন্তরিকভাবে সাড়া দিয়েছিল।

৪১। কলকাতা থেকে লিখিত চিঠি ( ১ই নভেম্বর, ১২০৪ ) দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ৩৯১ ৩৯২।

৪২। “He has built better than he knew, he has laid broad and deep the foundations of our national life; he has stimulated those forces which contribute to the upbuilding of nations.”—[Speeches; Surendranath Banerjee (1908) Vol vi; Pp 397-8.

দ্বিজেন্দ্রলাল তখন ৫নং স্কুিয়া স্ট্রীটে ছিলেন। বিরাট এক শোভাযাত্রা চলেছিল। শোভাযাত্রা যখন তাঁর গৃহের কাছে এসেছে “তখন দ্বিজেন্দ্রলাল সেই ভাব-ভবন ভাসমান হইয়া, একেবারেই প্রকাশ্য রাজপথে নামিয়া আসিয়া স্বয়ং সে-গানে যোগদান করিলেন; এবং উর্ধ্ববাহু হইয়া, মেঘ-মন্দবৎ, মুহুমূর্হু ‘বন্দে মাতরম্’ মন্ত্রে অকস্মাৎ অম্বরতলে ভাব-রোমাঞ্চ সঞ্চারিত করিয়া দিলেন।”<sup>৪৩</sup> দ্বিজেন্দ্র-জীবনীকার বলেছেন যে রাখীবন্ধনের দিন ( ৩০শে আশ্বিন, ১৩১২ ) দ্বিজেন্দ্রলাল পশুপতি বস্ত্র গৃহপ্রাক্ষণে সমবেত জনতার সঙ্গে যোগ দিয়ে স্বরচিত গান গেয়েছিলেন। সেইদিনই তিনি ‘কুন্তলীনৈ’র হেমেন্দ্র বস্ত্রের অনুরোধে একটি গান লেখেন। গোলদীঘির একটি সভায় সেই গানটি গাওয়া হয়েছিল।<sup>৪৪</sup>

## ॥ ১০ ॥

স্বদেশী আন্দোলনকে যারা সাহিত্যে রূপ দিয়েছিলেন দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁদের মধ্যে অন্যতম। সেই বীর যুগের গৌরবোজ্জ্বল মুহূর্তে বাঙালীর প্রাণেশ্বর যখন আবেগে উচ্ছ্বাসে ও উৎকর্ষায় প্রদীপ্ত হয়ে উঠেছে, দ্বিজেন্দ্রলাল তখন তাদের শুনাগেল বীরপূজার নূতন আদর্শ। ইতিহাসের কীর্তি-ভাস্বর অধায়গুলির মধ্যে জাতীয় আশা-আকাঙ্ক্ষার যে মৃত্যুহীন স্বাক্ষর বিद्यমান, দ্বিজেন্দ্রলাল তাকেই ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে রূপায়িত করেছেন। ‘প্রতাপসিংহ’ ( ১৯০৫ ), ‘দুর্গাদাস’ ( ১৯০৬ ), ‘নরজাহান’ ( ১৯০৮ ), ‘মেবার পতন’ ( ১৯০৮ ), ‘সাজাহান’ ( ১৯০৯ ) প্রভৃতি রোমাঞ্চিক ঐতিহাসিক নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল স্বদেশী আন্দোলনের যুগের ভাব-বিপ্লবকে মূর্ত করে তোলেন।<sup>৪৫</sup> বাংলা ঐতিহাসিক নাটক রচনার শ্রেষ্ঠ পর্ব বিংশ শতকের প্রথম দশক—জাতীয় জীবনের সেই গরিমাদীপ্ত প্ৰহরে দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকেব স্বদেশপ্রেম, তাগব্রত, কর্তব্যবুদ্ধি, আত্মোৎসর্গের মহিমা প্রভৃতি জাতীয় জীবনে নূতন আশার সঞ্চার করেছিল। জীবনের চাঞ্চ-বেদনার মর্মান্তিক আঘাতের মধ্যেও তিনি এগিয়ে চলার সঙ্গীত শুনিয়েছেন—মত্তস্থ্যবোধের মন্ত্রে দীক্ষিত করেছেন। ‘মেবার পতন’ নাটকের বেদনা-ম্লান মেঘাচ্ছন্ন পটভূমিকায় চারপাশের সঙ্গীত মত্তস্থ্য

৪৩। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃঃ ৩৯৮।

৪৪।       ঐ                               ঐ                               পৃঃ ৩৯৯-৪০০।

৪৫। At such time of the greatest need, these dramas acted like a great inspiration and changed the servile mentality of the people." (Indian Stage, Vol iv) ; H. N. Dasgupta.

ও আদর্শের গরিমায় উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে—চারবীণের সঙ্গীতের মধ্যে নাট্যকারের বলিষ্ঠ আশাবাদই ঝঙ্কত হয়েছে।

কিসের শোক করিস ভাই—আবার তোরা মাতুষ হ’।

গিয়েছে দেশ হুংহ নাই—আবার তোরা মাতুষ হ’ ॥

পরের ’পরে কেন এ রোধ,

নিজের যদি শত্রু হোস ?

তোদের এ যে নিজেরই দোষ—আবার তোরা মাতুষ হ’ ॥

ঐতিহাসিক নাটক রচনার উপাদানগুলি প্রধানত তিনি মধ্যযুগের মোগল-রাজপুত ইতিহাস থেকে সংগ্রহ করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের মোগল-রাজপুত-সম্পর্কিত নাটক রচনার প্রধানতম উপাদান হল টডের রাজস্থানের ইতিহাস। ‘তারাবাই’ (১৯০৩) নাটকে সর্বপ্রথম রাজপুত বীরপূজার আদর্শ গৃহীত হয়েছিল। ‘তারাবাই’ নাটকে যার সূচনা, তাই পরবর্তীকালে প্রতাপসিংহ (১৯০৫), ‘দুর্গাদাস’ (১৯০৬) ও ‘মেবার পতন’ (১৯০৮) নাটকের মধ্য দিয়ে পরিণতি লাভ করেছিল। প্রতাপসিংহের বীরত্ব, দুর্গাদাসের শৌর্ধ ও মহত্ব, মহাবংশীর আদর্শ, বীরজায়া মহামায়ার তেজোদীপ্ত ব্যক্তিত্ব নবভাবোদ্দীপ্ত বাংলার মানসলোক গতি ও শক্তি সঞ্চারিত করেছিল। স্বদেশী-আন্দোলনের সময় ব্যক্তি দ্বিজেন্দ্রের আদর্শনিষ্ঠা ও চারিত্রিক বলিষ্ঠতার প্রমাণ পাওয়া যায় তাঁর একটি পত্রাংশ থেকে :

“ক্রমাগত transfer (বদলি) আমাকে যথার্থই যেন অস্তিত্ব করে তুলেছে। এত বদলি করছে কেন জান ? আমাব বিশ্বাস স্বদেশী-আন্দোলনে যোগদান, আর ঐ প্রতাপসিংহ নাটকই তার মূল। কিন্তু কি বুদ্ধি! এমনি একটু হয়বান করলেই বুঝি আমি অমনি আমার সব মত ও বিশ্বাসকে বর্জন করব ?”<sup>৮৬</sup>

স্বদেশী-আন্দোলনের উত্তেজনার পটভূমিতে দ্বিজেন্দ্রলাল ঐতিহাসিক নাটকগুলি রচিত হয়। তাঁর অগাণ্ড নাটকের মতো ঐতিহাসিক নাটকেরও প্রাণ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে অপূর্ব সঙ্গীত-মন্ত্রে। প্রথম যুগের স্বদেশপ্রেমেব কবিতায় ‘ও গানে যে ভাব-সত্য উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছিল, তারই পূর্ণতম পরিণতি এই যুগের স্বদেশপ্রেমের সঙ্গীতগুলি। ‘আমার দেশ’, ‘আমার জন্মভূমি’, ‘ভারতবর্ষ’, ‘পতিতোদ্ধারিণী গঙ্গে’ প্রভৃতি গানে দেশপ্রেমের উন্মাদনায় মেদিন বাংলাদেশের আকাশ-বাতাস পরিবাস্ত হয়ে উঠেছিল। এই গানগুলি তাঁর বিভিন্ন নাটকে সংযোজিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলাল যখন গয়ায় ছিলেন সেই সময় আচার্য জগদীশচন্দ্র তাঁর স্মৃতি হয়েছিলেন।



জগদীশচন্দ্রকে তিনি ‘মেবার পাহাড়’ গান গেয়ে শুনিয়েছিলেন। সেই গান শুনে জগদীশচন্দ্র বলেন : “আপনার এ গানে আমরা কবিত্ব উপভোগ করতে পারি, কিন্তু যদি আমি মেবারের লোক হতাম তাহলে আমার প্রাণ দিয়ে আগুন ছুটত। তাই আপনাকে অল্পরোধ করি, আপনি এমন একটি গান লিখুন যাতে বাংলার বিষয় ও ঘটনা—বাঙ্গালীর বিষয় ও ঘটনা থাকে।” দ্বিজেন্দ্রলাল তখন তাঁর ‘আমার দেশ’ নামক সুবিখ্যাত মাতৃবন্দনাটি লেখেন।<sup>৪৭</sup> গয়ার তৎকালীন জজ ছিলেন সুপণ্ডিত ও সাহিত্যরসিক লোকেন্দ্রনাথ পালিত। তাঁর সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্য বিষয়ে নানা তর্ক-বিতর্ক হত। এই গান শুনে তিনিও মুগ্ধ হয়েছিলেন।

অতীত গৌরবের ইতিহাস-চিত্রকে তিনি উদ্ঘাটিত করেছেন, দেশের বর্তমান দুর্ভাবস্থার কথাও স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন। কিন্তু এইটুকুই যথেষ্ট নয়, আশাবাদী কবির কণ্ঠ এক স্বর্ণোজ্জ্বল ভবিষ্যতের প্রত্যাশায় প্রদীপ্ত হয়ে উঠেছে :

যদিও মা তোর দিবা-আলোকে ঘেরে আছে আজ আঁধার ঘোর  
কেটে যাবে মেঘ নবীন গরিমা ভাতিবে আবার ললাটে তোর ;  
আমরা ঘুচাব মা তোর দৈন্ত ; মামুষ আমরা নহি ত মেঘ !  
দেবি আমাব ! সাধনা আমার ! স্বর্গ আমার ! আমার দেশ !

তিনি তাঁর ‘ভারতবর্ষ’ সঙ্গীতে মুগ্ধমূর্খীকে যেন চিন্ময়ী করে তুলেছেন। দেশ শুধু একটি ভৌগোলিক পরিধি মাত্র নয়—সজীব মাতৃমূর্তি। দ্বিজেন্দ্রলালের গানে দেশমাতৃকার মূর্তিটি মানবীয় রসে সঞ্জীবিত হয়ে উঠেছে :

জননি ! তোমার সন্তান তরে কত না বেদনা, কত না হর্ষ ;  
জগৎপালিনি ! জগন্তারিনি, জগজ্জননি ভারতবর্ষ !

দ্বিজেন্দ্রলাল রাজপুত-গৌরবের অতীতের ছবি ফুটিয়েছেন। অনেক দেশপ্রেম-মূলক গানও রাজপুত নরনারীদের কণ্ঠে উচ্চারিত হয়েছে। আসলে তিনি রাজপুত জাতির অতীত গরিমার ভেতর দিয়ে নিজেদের কথাই বলেছেন। ‘ধন-ধাত্তে-পুষ্পে-ভরা’ গানটি ‘শাজাহান’ নাটকে চারণ বালকদের দ্বারা গীত হলেও এ যেন বাংলা-দেশেরই বন্দনা। দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশপ্রেমের গানগুলির পশ্চাৎপটে একটি যুগের উন্মাদনা আছে সত্য, কিন্তু এই গানগুলি দেশ ও কালের দাবি মিটিয়েও যে চিরন্তন ও সার্বজনীন ভাবরূপকে ফুটিয়েছে, একথা বোধ হয় আরও সত্য।<sup>৪৮</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের

৪৭। দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃঃ ২৩৫।

৪৮। “ধন-ধাত্তে-পুষ্পে-ভরা, আমাদের এই বহুকথা”—ইহা একটি মহান সঙ্গীত। কবির এই সঙ্গীতে বিশ্বের ধ্যান আছে। ইহা কেবলমাত্র এই বঙ্গদেশকে লইয়া রচিত নয়। ইহা স্মরণ করিয়া আমি কেবল মুগ্ধ হই না, তুমি মুগ্ধ হও না, আমি যদি আমার দুর্ভাগ্যক্রমে বাঙালী না হইয়া জন্মগ্রহণ করিতাম, তাহা

সঙ্গীতগুলিতে জাতি-গঠনের প্রচুর উপাদান আছে। স্পষ্টতায়, বলিষ্ঠতায়, পৌরুষে ও হৃদয়াবেগের তীব্র আলোড়নে তাঁর জাতীয় মহাসঙ্গীতগুলি শুধু তাঁর নিজের কালেই নয়, পরবর্তীকালেও সংগ্রামশীল জাতীয়-জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষাকে রূপায়িত করেছিল। তাঁর অকৃত্রিম ভাবুকতা ও কাল-সচেতনতা তাঁকে শুধু আকাশ-প্রসারী স্বপ্নলোকে উধাও করে নিয়ে যায়নি, জাতীয় জীবনের অশ্রু-বেদনা আশা-আকাঙ্ক্ষার বিচিত্র তরঙ্গধ্বনির মাঝখানে নিয়ে এসেছে। আপন কালের কণ্ঠে মন্ত্র দিতে গিয়ে তিনি সর্বদেশের সর্বকালের গারম্বত সাধনার কণ্ঠেই জয়মালা দিয়েছেন। আর দেশকে দিয়েছেন নূতন শক্তি, নূতন আশ্বাস। এই প্রসঙ্গে প্রমথ চৌধুরীর একটি মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য :

“তিনি স্বজাতিকে এই শিক্ষা দিয়েছেন যে, যদি দেশের দৈন্য দূর করতে হয়, তার জ্ঞান আমাদের মনে ও চরিত্রে যোগ্য হতে হবে, সক্ষম হতে হবে, সবল হতে হবে। আমার বিশ্বাস, তাঁর দেশপ্রীতির চরম বাণী এই যে ‘আবার তোরা মানুষ হ’।”৪৯

হইলেও আমার ভাবের সাগরে ঢেউ তুলিত...বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বন্দ্যোত্তরম্’ যন্ত্রে দেশভক্তির যে ক্ষীরধারা জন্মলাভ করিয়াছে—বিজেন্দ্রলালের “আমার দেশে” তাহা প্রবাহিত হইয়া পরিপুষ্ট করিয়াছে।

[ বিপিনচন্দ্র পাল : অর্ঘ্য, প্রাবণ, ১৩২০ ]

## দ্বিজেন্দ্র কাব্যপ্রবাহ

বাংলা কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলাল একটি বিশিষ্ট স্থানের অধিকারী।) অথচ কবিতার ক্ষেত্রে যে তাঁর রচনার পরিধি খুব বড় একথাও বলা যায় না। “দি লিরিক্স অব দি ইণ্ড” নামক ইংরেজি কাব্যটি বাদ দিলে তাঁর রচিত কাব্য-গ্রন্থের সংখ্যা মাত্র সাততানি। কিন্তু রচনা-পরিধি বা ভালো কবিতার সংখ্যার উপরেই শুধু দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতাখ্যাতি নির্ভর করে না। (বাংলা কাব্যে ভাষায়, ভঙ্গিতে তিনি এমন একটি স্বর সংযোগ করেছেন, যা তাঁর কবি-প্রতিভার বিশ্বকর মৌলিকত্ব ও বলিষ্ঠতার পরিচয় দেয়। আর এক কারণে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিপ্রতিভা বাংলা কাব্যের ইতিহাসে চিরস্মরণীয় হয়ে থাকবে। এই পর্বের বাংলা সাহিত্যের অধিনায়ক স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ।) রবীন্দ্রনাথ বয়সে দ্বিজেন্দ্রলালের চেয়ে দু'বছরের বড় ছিলেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতাখ্যাতি লাভ করার পূর্বেই রবীন্দ্রনাথের যশ সুপ্রতিষ্ঠিত হয়েছিল।<sup>১</sup> ১৯১৩ খ্রীষ্টাব্দের ১৭ই মে দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যু হয়। এই সময়ে রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘গীতাঞ্জলি’ পর্ব শেষ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর ছ মাস পরেই রবীন্দ্রনাথ নোবেল পুরস্কার পান। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের সুদীর্ঘ কবিজীবনের প্রথমার্ধ কাল, দ্বিজেন্দ্রলালের জীবন-পরিধি। উনিশ শতকের শেষ দু'দশক থেকেই রবীন্দ্রনাথ কাব্যক্ষেত্রে নিজস্ব মূর্তি নিয়ে দেখা দিয়েছেন। বিহারীলাল, হেমচন্দ্র, অক্ষয় চৌধুরী প্রমুখ কবির প্রভাব এবং পূর্ববর্তী দশকেও ছিল। সুতরাং বাংলা কাব্যের ইতিহাসে উনিশ শতকের নবম দশক থেকেই রবীন্দ্রনাথের জয়যাত্রা শুরু হয়েছে। এই কালের কবিদের মধ্যে অল্প-বিস্তর সকলেই রবীন্দ্রকাব্যের ভাবরস ও কাব্যরূপের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। (রবীন্দ্রযুগের বাঙালী কবি হয়েও দ্বিজেন্দ্রলাল মানসিক স্বাভাব্যতা ও কাব্য-কলাবিধির অনন্তায় আর-এক জগতের অধিবাসী।) (দ্বিজেন্দ্রলালের কোনো কোনো রচনায় যে রবীন্দ্র-প্রভাব নেই এমন কথা বলা যায় না, কিন্তু এই দুই কবির দৃষ্টিভঙ্গির মধ্যেই একটি মৌলিক পার্থক্য ছিল।)

১৮৫০ থেকে ১৮৭০ খ্রীষ্টাব্দের মধ্যে যে সমস্ত কবি জন্মগ্রহণ করেছিলেন, বয়সের

১ : দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) প্রকাশিত হয় ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে, এই সময়ের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের কবিকাহিনী (১৮৭৮), ‘বনফুল’ (১৮৭৯), ‘ভগ্নহৃদয়’ (১৮৮১), ‘কল্পচণ্ড’ (১৮৮১), ‘বাগ্মিনী-প্রতিভা’ (১৮৮১), ‘দক্ষাসম্মত’ (১৮৮১), ‘কালযুগয়া’ (১৮৮২) প্রভৃতি কাব্য ও গীতিনাট্য রচিত হয়। এ ছাড়া ‘ইউরোপ-প্রবাসীর পত্র’ (১৮৮১) ও ‘বোঁঠাকুরাণীর হাট’ (১৮৮২) প্রকাশিত হয়।

দিক থেকে তাঁরা রবীন্দ্রনাথের প্রায় সমসাময়িক হলেও তাঁদের কাব্যে রবীন্দ্র-কাব্যের প্রভাব একেবারে অলক্ষিত নয়।<sup>২</sup> অপেক্ষাকৃত বয়স্ক কবিদের কেউ কেউ রবীন্দ্রনাথের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগের উৎসাহদাতা, “সাহিত্যের সাত সমুদ্রের নাবিক”, কবি-সমালোচক প্রিয়নাথ সেনের বিবিধ মৌলিক ও অন্তর্বাদ কবিতায় রবীন্দ্র-কাব্যের একটি স্বস্পষ্ট প্রভাব লক্ষ্য করা হয়। কবি হেমচন্দ্রের কনিষ্ঠ ভ্রাতা ঈশানচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৫৬-১৮৯৭) যদিও হেমচন্দ্র, নবীনচন্দ্রের যুগের কৃত্রিম ক্লাসিক কাব্যধারার কবি ছিলেন, তথাপি তাঁর কোনও কোনও কবিতায় রবীন্দ্র-কাব্যান্তরাগী দ্ব্যন্তরুৎপন্ন বোম্বাস্টিক ভাবুকতার পরিচয় পাওয়া যায়। এই সম্পর্কে তাঁর ‘চিত্তা’ কাব্যটির কথা বিশেষভাবে স্মরণীয়।<sup>৩</sup> মানকুমারী বসু রবীন্দ্রনাথের চেয়ে চার বছরের বড় ছিলেন। কৃত্রিম ক্লাসিক যুগের কাব্যাদর্শ তিনি কাটিয়ে উঠতে পারেন নি—তবুও তাঁর ‘কাব্যকুম্ভমাঞ্জলি’ (১৮৯৩) ও ‘কনকাজ্জলি’-র (১৮৯৬) কোন কোন কবিতায় রবীন্দ্র-কাব্যের গীতিধর্ম ও আত্মগত ভাবানুভূতি প্রকাশিত হয়েছে।

বিহারীলাল থেকে রবীন্দ্রনাথ পূর্ণস্বত্ব বাংলা কাব্যের মানসলোক এক আপাত-বিরোধী ভাবের দ্বন্দ্ব আন্দোলিত হয়েছে। বাংলা সাহিত্যে যথার্থ ক্লাসিক্যাল যুগ গড়ে উঠতে পারে নি। একমাত্র মধুসূদনের কাব্যেই ক্লাসিক কবি-ভাবনার সমুন্নতি লক্ষ্য করা যায়। তাই আমাদের সঙ্কীর্ণ গণ্ডীবদ্ধ বাড়ানী জীবনের মধ্যে তিনি একটি উদাত্ত-গম্ভীর স্বর-সংযোগ করেছিলেন। কিন্তু মধুসূদনের কাব্যসাধনায় যথার্থ উত্তর-সাধক কেউ ছিলেন না। মধুসূদনের কবি-কল্পনার সমুন্নতি হেমচন্দ্র বা নবীনচন্দ্রের পক্ষে অসম্ভব করা সম্ভব ছিল না। কাব্যে বাংলা কাব্যে ক্লাসিক আদর্শের নিত্যশব্দ লগ্নেই রোমান্টিক ভাবাদর্শের প্রবল-প্রবাহ তাঁর ভিত্তিমূলকে পর্যন্ত দ্বিধাগ্রস্ত করেছে। এমন কি মধুসূদনের কবি-মানসের মধ্যেই ক্লাসিক আদর্শের সঙ্গে একটি রোমান্টিক ভাবনা জড়িত ছিল। হেম-নবীনচন্দ্রের কাব্যে এই দুই কোটির মানস-প্রবণতা এক কৃত্রিম ক্লাসিক ভাবাদর্শের সৃষ্টি করেছিল। ইংরেজি ও ফরাসি কাব্যের সঙ্গে তুলনা করলে বলতে হয় যে, বাংলা কাব্যে প্রকৃতপক্ষে কোনও ক্লাসিক্যাল

২। প্রিয়নাথ সেন (১৮৫৪-১৯১৬), গোবিন্দচন্দ্র দাস (১৮৫৫-১৯১৮), দেবেন্দ্রনাথ সেন (১৮৫৫-১৯২০), গিরিন্দ্রমোহিনী দাসী (১৮৫৭-১৯৫২), বিজয়চন্দ্র মজুমদার (১৮৬১-১৯৪২), সর্গকুমারী দেবী (১৮৫৬-১৯৩২), রজনীকান্ত সেন (১৮৬৫-১৯১০), অক্ষয়কুমার বড়াল (১৮৬০-১৯১০) প্রভৃতি কবি।

৩। “চিত্তার কোন কোন কবিতায় গীতি-উজ্জ্বল আরও অকৃত্রিমভাবে প্রকাশ পাইয়াছে। কবিতা এই সকল কবিতায় যেন রবীন্দ্রনাথের কৈশোর রচনার ধনি পাওয়া যায়।”

—বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস (দ্বিতীয় খণ্ড) : শ্রীকুমার সেন, পৃঃ ৪৪৮।

যুগ গড়ে ওঠে নি। মধুসূদন-হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্রের গীতি-কবিতা এমন কি আখ্যায়িকা-কাব্যের মধ্যেও ব্যক্তিমানসের গীতিস্পন্দী নীলা-লহরী অলক্ষ্যগোচর নয়। বিহারীলাল সেই আত্মগত ভাবনার ধ্যানলীলাকেই নূতন আর এক মস্ত্রে আরতি করেছেন।

তবু ক্লাসিক-রোমাটিক কাব্যাত্মভূতির এক মিশ্র-মানস রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী বাংলা কাব্যের মানস-পরিমণ্ডল গড়ে তুলেছে। ‘মহিলা’ কাব্যের কবি স্বরেন্দ্রনাথ মজুমদার ( ১৮৩৮-৭৮ ); দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ( ১৮৪০-১৯২৬ ), অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরী ( ১৮৫০-৯৮ ), ঈশানচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ( ১৮৫৬-১৮৯৮ ), স্বর্ণকুমারী দেবী ( ১৮৫৬-১৯৩২ ) প্রমুখ রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী বা সমসাময়িক বর্ষীয়ান, বর্ষীয়সী কবিদের মধ্যে কৃত্রিম ক্লাসিক কাব্যের প্রতিধ্বনি শোনা যায়। হেম-নবীনের আদর্শে গাথা-কাব্য ও আখ্যায়িকা-কাব্য রচিত হলেও তাঁদের কাব্যে রোমাটিক গীতিধর্মিতার প্রভাবও অস্বীকার করা যায় না। বাংলা-কাব্যের কৃত্রিম ক্লাসিক মানসিকতা ও কাব্যরাতি যে ধীরে ধীরে রোমাটিক গীতিকবিতার দিকে অবশ্যস্তাবী পরিণতির পথে চলেছিল, তার ইতিহাস এই যুগের বাংলা কবিতার গতি-প্রকৃতির মধ্যে স্ফুটিত হয়ে আছে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রথম দিকের কবিতায় অক্ষয়চন্দ্রের কবিতার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন।<sup>৪</sup> স্বর্ণকুমারী দেবীর প্রথম দিকের গাথা কবিতায় কৃত্রিম ক্লাসিক পর্বের যুগোচিত নির্দেশ স্পষ্ট, কিন্তু অপেক্ষাকৃত পরিণত বয়সের কবিতায় ও গানে রবীন্দ্র-প্রভাবিত গীতি-ধর্মিতা ও সূক্ষ্ম সংবেদনশীল ভাবাত্মভূতির প্রাধান্য লক্ষণীয়। কৃত্রিম ক্লাসিক কাব্য-সংস্কার ও আত্মমুগ্ধ রোমাটিক গীতিপ্রবণতা—এই দুয়ের বিচিত্র আকর্ষণে এই যুগের বাংলা কাব্যের ভিত্তিমূল গড়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রনাথের বর্ষীয়ান সমসাময়িকদের মধ্যে দেবেন্দ্রনাথ সেনই ( ১৮৫৫-১৯২০ ) বোধ হয় সর্বপ্রথম রবীন্দ্রনাথের দ্বারা সচেতনভাবে প্রভাবিত হন। দেবেন্দ্রনাথ রূপোজ্জ্বল কবি—তাঁর কবিতা এক অদীর উজ্জ্বলিত রূপকাতরতার স্পর্শে বর্ণময় হয়ে উঠেছে।<sup>৫</sup> দেবেন্দ্রনাথের কাব্যকলাবিধিতে মধুসূদন ও হেমচন্দ্রের প্রভাব

৪। “অক্ষয়চন্দ্রের অনুসরণে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, স্বর্ণকুমারী দেবী, নবীনচন্দ্র সেন, ঈশানচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি আখ্যায়িকা-কাব্য ও গাথা কবিতা রচনা করিয়াছিলেন।”

—বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস ( দ্বিতীয় খণ্ড ) : মুকুন্দর সেন, পৃঃ ৪৮০।

৫। চিরদিন চিরদিন রূপের পূজারী আমি—

রূপের পূজারী!

সাহসগঙ্গা সারানিধি রূপ-বৃন্দাবনে বসি

হিম্মোলায় দোলে নারী আনন্দে নেহারি। ( অশোক গুহ )

পরিষ্কৃত—‘অপূর্ব বীরাক্সনা’ ও ‘অপূর্ব ব্রজাক্সনা’ কাব্যের নামকরণ ও ভাবাদর্শ মধুসূদনের কাব্যের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়। এ সম্পর্কে কবি-সমালোচক মোহিতলালের মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য :

“বাংলা পন্ডারের মধ্যে যে উদার ও বৃহত্তর সঙ্গীত স্থপতি ছিল, যাহার আকস্মিক ও অন্তত উৎসাহনে মেঘনাদবধ-কাব্যের প্রাণ-প্রতিষ্ঠা হইয়াছে, বঙ্গ-ভারতীর সেই সপ্তস্বর হইতে দেবেন্দ্রনাথ ইহাকে লাভ করিয়াছিলেন। এখানে তিনি বিশেষভাবে মাইকেলের দ্বারা প্রভাবান্বিত। মাইকেলের অল্পপ্রাসের ভঙ্গি ও তাঁহার কাব্যে প্রচুর আছে (‘নতজ্ঞান্ন সাহুশিরে স্ততঃ কুহকী’ )। তাঁহার মুখেই মেঘনাদবধ আবৃত্তি শুনিয়া আমি বাংলা অমিত্রাক্ষরের মাদুরী প্রথম উপলব্ধি করিয়াছিলাম।... তাঁহার কাব্য-সাধনায়, মাইকেল ও হেমচন্দ্র দুই কবির প্রভাব স্পষ্ট লক্ষিত হয়।... ‘অপূর্ব বীরাক্সনা’র উৎসর্গ-কবিতায় তিনি মহাকবি মাইকেলকে ভক্তি-গদগদভাবে ‘গুরু-নমস্কার’ করিয়াছেন। হেমচন্দ্রের কাব্য-প্রকৃতির সঙ্গে তাঁহার কোথায় সগোত্রতা ছিল বলা কঠিন—বোধ হয়, হেমচন্দ্রের ভাষা ও ভাবের সারল্য এবং কাব্যের নিরঙ্কুশ গতি-প্রাবল্য তাঁহাকে মুগ্ধ করিয়াছিল।”<sup>৬</sup>

কৃত্রিম ক্লাসিক যুগের কাব্যরীতির প্রতি দেবেন্দ্রনাথের একটি গভীর শ্রদ্ধা সবেও রবীন্দ্র-যুগের সেই উষালগ্নে কবি-কনিষ্ঠের কাব্যপ্রভাবও তাঁর মানসলোককে বর্ণ-রঞ্জিত করে তুলেছিল। দেবেন্দ্রনাথের সনেটে মধুসূদনের সনেটের চেয়ে রবীন্দ্রনাথের ‘কড়ি ও কোমল’-এর প্রভাবই বেশি পড়েছে। রবীন্দ্রনাথের ‘কড়ি ও কোমল’ কাব্যের সনেট পাঠ করে বিমুগ্ধ কবি দেবেন্দ্রনাথের মনে হয়েছিল :

পাঠ করি, সাধ যায়, আলিঙ্গিয়া স্থখে

প্রিয়ারে, বাসন্তী নিশি জাগি সকৌতুকে।

রবীন্দ্রনাথও তাঁর ‘সোনার তরী’ কাব্যখানি ‘কবি-ভ্রাতা দেবেন্দ্রনাথ সেনের কর-কমলে’ সমর্পণ করে পরস্পরের প্রীতি-বন্ধনকে দৃঢ়তর করেছিলেন। দেবেন্দ্রনাথের কবিতায় রূপ-পিপাসা ও বিমুগ্ধ মৌলিক-তৃষ্ণার সঙ্গে বাঙালী গার্হস্থ্য-জীবনের প্রীতিমুগ্ধ রসাস্বাদন একই সঙ্গে জড়িত ছিল। বাগবৈদগ্ধ্য, ব্যঙ্গবিদ্রপাত্মক ইংরেজি বাংলা শব্দ মিশ্রিত বাক্যাংশ তাঁর কিছু কিছু কবিতায় লক্ষ্য করা যায়। লিরিসিজম ও আত্মবিভোরতার সঙ্গে একটি সচেতন সামাজিক মনেরও পরিচয় পাওয়া যায়।<sup>৭</sup>

গিরীন্দ্রমোহিনী দাসীর ( ১৮৫৭-১৯৩২ ) চতুর্থ কাব্যগ্রন্থ ‘অশ্রুকাণ’ সম্পাদনা

৬। দেবেন্দ্রনাথ সেন : আধুনিক বাংলা-সাহিত্য, পৃ: ১৬১।

৭। ‘অপূর্ব নৈবেদ্য’ কাব্যগ্রন্থের কোন কোন কবিতা ঐষ্ট্য।

করেন অক্ষয়কুমার বড়াল। এই গ্রন্থের দ্বিতীয় সংস্করণের ‘পরিশিষ্টে’ অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর একটি কবিতাও প্রকাশিত হয়। গিরীন্দ্রমোহিনী স্বর্ণকুমারী দেবীর বাস্কবী ছিলেন। এই তিনটি প্রসঙ্গ থেকেই গিরীন্দ্রমোহিনীর কবি-মানসের স্বরূপ নির্ণয় করা সম্ভব। অক্ষয় চৌধুরী-প্রভাবিত গাথা-কাব্য ও পূর্ববর্তী কাব্যধারার কৃত্রিম ক্লাসিক সংস্কার তাঁর কবিতার একটি বিশিষ্ট লক্ষণ। অন্তর্দিকে রবীন্দ্র-কাব্যের কিছু প্রত্যক্ষ ও পোষাক প্রভাবও ছিল।<sup>৮</sup> প্রত্যক্ষ সংসারের ছোট ছোট কথা ও তাঁর নানামুখী অভিজ্ঞতা, মেয়েলি মনের মৃদু অথচ অন্তরঙ্গ অনুভব, পুণাতন কবিপ্রসিদ্ধি-গুলির দিকে আকর্ষণ তাঁর কবিতার কতকগুলি বিশিষ্ট লক্ষণ। সহজ স্বভাবোক্তির কবিতাগুলি অক্ষয়কুমার বড়ালের কবিতার কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। তিনি নিজের জীবনের সুখ-দুঃখের কথা খুব সরল ও সহজ করে বলেছেন, তার সঙ্গে যুগোচিত একটি সামাজিক মনও তাঁর ছিল। এই যুগের আরও ছজন মহিলা-কবি মানকুমারী বসু (১৮৬৩-১৯৪৩) ও কামিনী রায় (১৮৬৪-১৯৩৩) যুগ-জীবনের আপাত-বিরোধী ভাবধারায় আন্দোলিত হয়েছেন। অভিমতব্যবধ ব্রহ্মান্ত নিয়ে মানকুমারীর ‘বীর-কুমার বধ’ কাব্য (১৩১০) অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত হয়েছিল। স্বতরাং মধুসূদন-হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্রের যুগ-মানস তাঁর মনোজীবনের উপর এক দীর্ঘ-বিস্তৃত ছায়া ফেলেছে। দেশ-প্রেমমূলক, পৌরাণিক ঘটনার ব্যাখ্যামূলক, প্রকৃতিবিশ্বক ও গাইন্ডা-জীবনাশ্রয়ী কবিতায় এই যুগের বৈশিষ্ট্য ধ্বনিত হয়ে উঠেছে। ‘কাব্যানুসমাঞ্জলি’ ও ‘কনকাজলি’ কাব্যদ্বয়ে রবীন্দ্রানুসারী আত্মগত ভাবনার স্বর আছে। মানকুমারী বসুর চেয়েও কামিনী রায়ের কাব্যে এই যুগের যুগভাবধারার পরিচয় আরও বেশি পরিস্ফুট হয়েছে। তাঁর প্রথম কাব্য ‘আলো ও ছায়া’র (১৮৮২) ভূমিকা লেখেন কবি হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়। কামিনী রায়ের কাব্যের ভূমিকাটি যে শুধু হেমচন্দ্রের, তাই নয়, হেমচন্দ্রের কাব্য সংস্কারকে তিনি কোনো দিনই ভালোভাবে কাটিয়ে উঠতে পারেন নি, অথচ রবীন্দ্র-প্রবর্তিত নূতন কাব্যধারাকেও তিনি বর্জন করতে পারেন নি। আপাত-দৃষ্টিতে এ প্রভাবকে একই সাজ উত্তর ও দক্ষিণমুখের যুগপৎ আকর্ষণ বলে মনে হতে পারে। কিন্তু এই পবের বাংলা কাব্যের ইতিহাসের এই ছিল সাধারণ লক্ষণ। কৃত্রিম ক্লাসিক কাব্যের বিচিত্র ঐন্দ্রধনুর রং ক্রমশ ক্রিকে হয়ে আসছিল, অথচ সর্ববন্ধনমুক্ত রোমান্টিক কল্পনার অভিসার তখনও কুণ্ঠিত, অধব্যাক্ত ও দ্বিধাগ্রস্ত।

৮। “...গিরীন্দ্রমোহিনীর হস্তরালয়ে সাধিত্রী লাইব্রেরীকে কেন্দ্র করিয়া যে সাহিত্য গোষ্ঠী জন্মিয়া উঠিয়াছিল তাহার একজন প্রধান সভ্য ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। এই দ্বয়ে অনুমান করা যায় যে রবীন্দ্র-কাব্যের পরোক্ষ প্রভাব ছাড়াও হয়ত গিরীন্দ্রমোহিনীর কোন কোন কবিতা রবীন্দ্রনাথের হাতে সংস্কার লাভ

বিহারীলালের পরবর্তী কাল থেকে আরম্ভ করে রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী ও রবীন্দ্র-সাময়িক কবিরা এই ভাব-সঞ্চিতের মানস-সন্ততি !

আলোচ্য পর্বে ভাওয়ালের কবি গোবিন্দচন্দ্র দাসের ( ১৮৫৫-১৯১৮ ) নামও উল্লেখযোগ্য। এই যুগের অন্যান্য কবিদের সঙ্গে একটি বিষয়ে তাঁর মিল আছে—সেটি হল গার্হস্থ্য-জীবনাত্মক দাম্পত্য-প্রেম। দেবেন্দ্রনাথ ও অক্ষয়কুমারের মতো গোবিন্দ দাসও মর্ত্যের গৃহিণীকেই মিলনের আনন্দে ও বিবাহের বেদনায় প্রতিষ্ঠিত করেছেন। কিন্তু দেবেন্দ্রনাথ ও অক্ষয়কুমারের সঙ্গে গোবিন্দ দাসের দুটি বিষয়ে পার্থক্য ছিল—প্রথমত, তাঁর প্রেমের স্বরূপ ছিল স্তম্ভ, দ্বিতীয়ত, তাঁর প্রকাশরীতিও ছিল স্তম্ভ। নারীপ্রেমের মধ্যে একটি সন্তোষ-তীব্রতা ও দেহ-সর্বস্বতা আত্মপ্রকাশ করেছে—“আমি তারে ভালবাসি অস্থিমাংস সহ!”—প্রেম ও ঘোবনস্বপ্নের কবিতা ছাড়া জাতীয়তা-বোধ, পারিবারিক জীবন, ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ, ঈশ্বর-বিষয়ক—নানা শ্রেণীর কবিতা তিনি রচনা করেছিলেন। গোবিন্দ দাসের কবিতায় আন্তরিক অল্পভূতি ও সহজ কবিত্বশক্তির অভাব ছিল না। কিন্তু তিনি কবিতা রচনায় যত্নবৃত্ত কলাকোশল সম্পর্কে সচেতন ছিলেন না। তাঁর ভাষা ও বাগ্ভঙ্গিতে তাই ঝজুতা ও বলিষ্ঠতা ছিল, কিন্তু তাঁর কোনো স্তম্ভাজিত শিল্পরূপ ছিল না। গোবিন্দদাসের কবিতায় রবীন্দ্রনাথের কোনো প্রভাব পড়ে নি। প্রাচীন বাংলার মঙ্গলকাব্যের কবিদের সঙ্গে কোথায় যেন তাঁর মানসিকতার একটি মিল আছে। ঈশ্বর গুপ্ত ও কবিওয়ালাদের সহজ বাগ্ভঙ্গি ও কখনো কখনো তাঁর কবিতায় লক্ষ্য করা যায়। ঈশ্বর গুপ্তের কবিতায় যেমন দুই বিপরীত সভ্যতার সংঘর্ষের ফলে তীব্র বিজাতীয় বিদ্বেষ ব্যঙ্গকবিতার আকারে প্রকাশিত হয়েছিল, গোবিন্দদাসের কবিতায়ও সেই পদ্ধতিই অল্পস্বত হয়েছিল—কোনো কোনো ক্ষেত্রে তাঁর ব্যঙ্গের তীব্রতা যেমন জালায়, তেমনি এর প্রকাশের মধ্যে আছে এক নির্মম কঠিন শব্দবৎ ঝজুতা ! কৃত্রিম ক্লাসিক ধারার সঙ্গে ঈশ্বর গুপ্তের যুগাদর্শ ও মঙ্গলকাব্যের কবিদের মতো স্বগ্রাম, পত্নী-পুত্র-কন্যা-পরিবৃত্ত সংসার, আত্মীয়পরিজন, সামাজিক উৎপীড়ন প্রভৃতি লৌকিক ও ঘর-গৃহস্থালির চেতনা তাঁর কাব্যে পরিস্ফুট !

করিয়ছিল ( অশ্রুণার ভূমিকা 'দ্রষ্টব্য' )।"—বাংলা-সাহিত্যের ইতিহাস ( ২য় খণ্ড ) : হুমুয়ার সেন, পৃঃ ৫৩২।



অক্ষয়কুমার বড়াল ( ১৮৬০-১৯১৯ ) এ যুগের আর একজন শক্তিশালী কবি । অক্ষয়কুমার ছিলেন বিহারীলালের কবি-শিষ্য । বিহারীলালের প্রত্যক্ষ প্রভাবের মধ্যেই অক্ষয়কুমারের ভাব-জীবন পরিবর্তিত হয়েছিল । অক্ষয়কুমারের প্রথম তিনখানি কাব্যগ্রন্থ —‘প্রদীপ’ ( ১৮৮৪ ), ‘কনকাজলি’ ( ১৮৮৫ ) ও ‘ভুল’ ( ১৮৮৭ ) বিহারীলালের জীবিতকালেই রচিত হয় । বিহারীলালের মৃত্যুর পর তাঁর এই প্রতিভাবান কবি-শিষ্য তাঁকে যে শ্রদ্ধাজলি নিবেদন করেছিলেন, তাতে শুধু বিহারীলালের কবিমানসই উদ্ঘাটিত হয় নি, বড়াল কবির অন্তর্জগৎও উদ্ঘাটিত হয়েছে :

বুঝিয়েছ তুমি—তব তুচ্ছ যশ ।

কবিতা চিন্ময়ী, চির স্বধা-রস,

নারী কত মহীয়সী !

পূত ভাবোল্লাসে মুগ্ধ দিক-দশ

ভাষা কিবা গরীয়সী ।<sup>৯</sup>

অক্ষয়কুমার বিহারীলালের কাব্যমঞ্জটিরই অন্তর্গত করে, কাব্যজগতে পদক্ষেপ করেন । বিহারীলালের কাব্যে ভাবসাধনাই সবচেয়ে বড় হয়ে উঠেছে, অনেক ক্ষেত্রে এর কাব্যরূপ দুর্বল ও শিথিলবদ্ধ । এক্ষেত্রে অক্ষয়কুমার তাঁর কাব্যগুরুকে অতিক্রম করেছেন । প্রথম থেকেই তাঁর কাব্যরীতির একটি সংযত-সংহত-সুপরিমার্জিত রূপ ছিল । এক অপূর্ব স্বপ্নালস তাঁর কবিজীবনের প্রথমার্ধকে লাভণ্যমণ্ডিত করে তুলেছে । এই যুগে তাঁর কাব্যের একটি ‘বাস্তবে-স্বপ্নে দ্বন্দ্ব’ পরিস্ফুট হয়েছে । এই দ্বন্দ্ব-মণ্ডিত বেদনাকেই তাঁর রোমান্টিক কবি-ভাবনা জয়যুক্ত করে তুলেছে—কারণ প্রেমের পরিতৃপ্তি নয়, প্রেমের অধীর আকাঙ্ক্ষা ও পিপাসাই তাঁর কাব্যে বড় হয়ে উঠেছে । অক্ষয়কুমার তাঁর ‘ভুল’ কাব্যগ্রন্থটি রবীন্দ্রনাথকে উৎসর্গ করেন । ‘উপহার’ কবিতায় রবীন্দ্রনাথকে সন্মোদন করে কবি তাঁর ভাব-জগতের এক অপূর্ব-সুন্দর পরিচয় দিয়েছেন । অক্ষয়কুমারের চতুর্থ কাব্য ‘শঙ্খ’ (১৯১০) থেকেই তাঁর কবি-জীবনের একটি পরিবর্তন লক্ষ্য করা যায় । জী-বিয়োগ-বেদনার সঙ্গে পারিবারিক ও গার্হস্থ্যজীবনের ছবিও এই কাব্যটিতে ফুটে উঠেছে । অক্ষয়কুমারের শেষ কাব্য ‘এষা’র (১৯১২) ভূমিকা হিসেবে বিপিনচন্দ্র পাল এক পাণ্ডিত্যপূর্ণ সুদীর্ঘ প্রবন্ধ লিখে কাব্যটির উচ্চতর তত্ত্বমূল্য নির্দেশ করার চেষ্টা করেছিলেন । মোহিতলালও ‘এষা’র একটি উচ্চতর সাহিত্যিক মূল্য নির্দেশ করেছেন ।<sup>১০</sup> কিন্তু ‘এষা’ কাব্যে সাধারণ একজন বাঙালী গৃহস্থ-বধূ

৯। ‘কনকাজলি’র উৎসর্গ কবিতা ।

১০। অক্ষয়কুমার বড়াল : আধুনিক বাংলা-সাহিত্য, পৃঃ ১৭৭ ১৮৮ ।

মৃত্যুকাহিনী তার চিরপরিচিত ঘর-গৃহস্থালির পরিবেশের মধ্যে দেখানো হয়েছে। ‘এবা’ কাব্যে যেন কবিত্বের চেয়ে তব্দৃষ্টি বড় হয়ে উঠেছে।<sup>১১</sup> দেবেন্দ্রনাথের ভাষায় আছে বর্ণের উল্লাস ও অতি-ভাষণের অপচয়, কিন্তু অক্ষয়কুমারের ভাষায় আছে মর্মর-মহন শৌকুমার্য। অক্ষয়কুমারের কল্পনাশক্তি খুব বড় নয়, দেশ-কাল-অতিক্রমকারী অশরীরী মৌল্যবাহুভূতির অগ্রগতি গৃহিণী-পুত্র-কণ্ঠা-পরিবৃত্ত পরিচিত সংসারের লৌকিক সীমায় রুদ্ধ হয়েছে। তবু সমকালীন কবিদের মধ্যে অক্ষয়কুমারের সাধনাতে দে যুগের ভাব-সাধনার পূর্ণতর অভিব্যক্তি ঘটেছে। বাংলা কাব্যের রোমাটিক স্বপ্ন-বাসনা পূর্ব-দিগন্তে যে বিচিত্র ইন্দ্রজালের সৃষ্টি করেছিল, অক্ষয়কুমারের কবিমন সেই পুলকিত রসাবেশের বিমুগ্ধ-প্রহরে তাতে সাড়া দিয়েছিল। অক্ষয়কুমারের কবি-প্রতিভা বাংলা কাব্যে রোমাটিক অভীপ্সাকে স্থানান্তরিত করে তুলেছে।

সাহিত্যের মধ্যে প্রবহমান ধারাবাহিকতা থাকে। এইজন্য যে কোনো সাহিত্যিকের মনোজীবন আলোচনার পক্ষে পূর্ববর্তী সাহিত্যিকদের সঙ্গে তাঁদের সংযোগসূত্র আবিষ্কার করা সমালোচকদের অবশ্য কর্তব্য। রবীন্দ্র-শাসিত বাংলা কাব্যের ইতিহাসের সঙ্গেও পূর্ববর্তী সাহিত্যের একটি সংযোগসূত্র আছে। এই পর্বের কবিদের মধ্যে রবীন্দ্র-কাব্যের সংস্কারই ছিল প্রবলতম শক্তি, কিন্তু সব কবিই যে একই ভাবে এবং একই পরিমাণে রবীন্দ্রনাথের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন, এ কথা বলা যায় না। এমনকি রবীন্দ্র-মানসের প্রতিকূল উপাদানও কারো কারো মনে সক্রিয় ছিল। রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী উনিশ-শতকীয় বাংলা কাব্যের মধ্য থেকেই তাঁরা মচেতনভাবে বা অজ্ঞাতসারে সেই উপাদান সংগ্রহ করেছেন। রবীন্দ্রানুসারী রোমাটিক কবি-ভাবনা যেমন আত্মতন্ময় তেমনি সূক্ষ্ম-সংবেদনশীল কল্পনায় ও প্রগাঢ় অহুভূতিতে ভাব-গভীর। কলাবিধি ও শিল্পোৎকর্ষের ললিত-মধুর স্বপ্নমা এই কাব্যের গীতি-উৎসকে নিঃসংশয়িত করে তুলেছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের প্রায় সমবয়স্ক অথবা কিছু বয়োয়ান কবিদের কাব্যে অল্প-বিস্তর দ্বিধা-সংশয়ও লক্ষ্য করা যায়।

উনিশ শতকের বাংলা কাব্যে যে নবযুগ সঞ্চারিত হয়েছে, তার মূলে ছিল প্রাচ্য পাশ্চাত্য সভ্যতা ও সংস্কৃতির সংঘাত। এই সংঘাতের ফল দ্বিমুখী। এই ভাব জীবনের মন্বনলীলায় যেমন একদিকে রোমান্সের উৎসমুখ উদ্ঘাটিত হয়েছে, তেমনি

১১। “...তাঁহার শোকক্লিষ্ট হৃদয়ের প্রতিচ্ছবি হিসাবে স্বপ্নর হইলেও কবিত্ব হিসাবে এই কাব্যখানিকে তাঁহার শ্রেষ্ঠ রচনা বলা যায় না, কারণ এই রচনায় অক্ষয়কুমারের কাব্যের চেয়ে কবি অক্ষয়কুমার বড়। Browning-এর ভাষা কিঞ্চিৎ পরিবর্তন করিয়া প্রয়োগ করিলে বলা যায় যে, he has gained the man's sorrow, but lost the artist's joy,”—অক্ষয়কুমার বড়ালের কবিতা : নানানিবন্ধ : স্থূলি কুমার দে, : ২৮৪।

অন্যদিকে এই বিপরীত সংঘাতের ফলে হান্সরস ও বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্যের উদ্ভব হয়েছে। পাশ্চাত্য সাহিত্যের মোহ-মদিরা যেমন ক্রুদ্ধকক্ষ বাঙালী জীবনের পরিধিকে প্রসারিত করেছে, তেমনি এই অপরিচিত ও প্রবল-প্রতিপক্ষের আকস্মিক আবির্ভাবকে সে বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্যের মাধ্যমে প্রতিবাদ জানিয়েছে। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের বাঙ্গ-বিজ্ঞপাত্মক কবিতার অন্তরালে এই জাতীয় মনোভাবই সক্রিয় ছিল। ‘নববাবু বিলান’, ‘আলালের ঘরের দুলাল’, ও ‘হতোম পাঁচার নক্সা’ প্রভৃতি গ্রন্থগুলিও এই নবজাগ্রত নাগরিক হান্সরসের উদাহরণ। নতনের প্রতি এক অন্ধ আকর্ষণে বাঙালী সমাজের ভারসাম্য বিপর্যস্ত হয়েছিল, অন্যদিকে বিদেশী শাসনের নানা অসঙ্গতিও উৎকট হয়ে দেখা দিয়েছিল। তার ফলে কোনো কোনো সাহিত্যিক রোমান্সের ছানিরীক্ষা স্বপ্নলোকে যাত্রা না করে দৈনন্দিন জীবনকেই কোতুক-বিজ্ঞপের বাগ্-বৈদগ্ধ্য উজ্জ্বল করে তুলেছেন।

আপাতদৃষ্টিতে রোমান্টিক মনোভাবের সঙ্গে বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্যের একটি অহিনকুল সম্বন্ধ আছে মনে হয়, কিন্তু ঊনবিংশ শতাব্দীর বোমান্টিক সাহিত্যের পাশে সামাজিক নকশা ও বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্যের ধারাটিকে লক্ষ্য কবলে দেখা যায় যে— এই দুটি আপাত বিরোধী স্রোতোরেখা একই উৎস থেকে উৎসারিত হয়েছে। আখ্যায়িকা কাব্য রচয়িতারাও এই বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্যকে আত্মসাৎ করে নিয়েছিলেন। তাই ‘বৃত্তসংহারে’র মতো গুরুগম্ভীর কাব্যের রচয়িতা হেমচন্দ্রও লঘু-কোতুক ও সামাজিক বিজ্ঞপের কবিতা লিখেছিলেন। হালকা ছন্দে ও কথ্যভাষায় লেখা হেমচন্দ্রের এই শ্রেণীর কবিতা একটি স্বতন্ত্র রসমূল্যের অধিকারী। গুরুগম্ভীর বিষয় ও রচনারীতির বাঙ্গ-অনুকৃতি বা প্যারডিও এই পর্বে রচিত হয়েছে। এই প্রসঙ্গে জগদ্বন্ধু ভদ্রের “ছুচ্ছন্দরী বধ কাব্যের” (১২৭৫) নাম উল্লেখযোগ্য।

ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষদিকে রাজনৈতিক ও সামাজিক জীবনের অসঙ্গতির রক্তপথ থেকে প্রচুর পরিমাণে হান্সরসের ধারা উৎসারিত হয়েছে। এই পর্বের কুশলী হান্সরসিক ছিলেন ‘পঞ্চানন্দ’ ছদ্ম-নামধারী ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়। তিনি আপন কালের প্রতিটি অসামঞ্জস্য ও অসঙ্গতিকে তীক্ষ্ণরূপে পর্যবেক্ষণ করেছিলেন। নারীপ্রগতি ও সমাজসংস্কারের মধ্যে যে সামাজিক ভারসাম্যের অভাব ঘটেছিল, কেশবচন্দ্রের ধর্ম-মতের মধ্যে যে ভাবানুতা ও আতিশয়া ছিল, বৈদেশিক শাসনে বিচারের নামে যে প্রহসনের সৃষ্টি হয়েছিল, দেশপ্রেমের নামে যে শূন্যগর্ভ ফাঁকা বুলি প্রাধান্য লাভ করেছিল, ইংরেজি সভ্যতার বার্থ অনুকরণের ফলে বিশেষ একটি শ্রেণীর মধ্যে যে উৎকট অসামঞ্জস্য ফুটে উঠেছিল—ইন্দ্রনাথ তাঁর অব্যর্থলক্ষ্য বিজ্ঞপ-শব্দাঘাতে তাকে জর্জরিত করে তুলেছিলেন। রাজনৈতিক জীবনের দ্বিমুখী অসঙ্গতিকেই তিনি

নির্মমভাবে বিদ্রূপ করেছেন। একদিকে বৈদেশিক শাসনের ক্রটি-বিচ্যুতি, অত্যাচারে দেশপ্রেমের নামে “শূন্যগর্ভ ভাব-বিলাস” ইন্দ্রনাথের “ভারত-উদ্ধার কাব্য” ও “ভলেন্টিয়ানো কাব্য”র বিষয়বস্তু। এই দুটি কাব্য সম্পর্কে সমালোচকের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

“গুরুগম্ভীর ভাষার সঙ্গে লঘুভাবের বৈপরীত্য-মূলক সমাবেশ অনিবার্য হস্তায়সের সৃষ্টি করিয়াছে। এ যেন মাইকেলের ছন্দের বায়বাস্যত্বের মধ্যে উপহাসের সূচ ফুটাইয়া উঠাকে চূপসাইয়া দেওয়া। এই অলঙ্কারের মধ্যে হাস্যকর পরিস্থিতির উদ্ভাবন ও বিষয় ও রীতির মধ্যে সামঞ্জস্য-কৌশলের সঙ্গে সময় সময় উচ্চাঙ্গের কবি-কল্পনার সংমিশ্রণ বিসদৃশতার চরম সীমা স্পর্শ করিয়াছে।”<sup>১২</sup>

রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক কালীপ্রসন্ন কাব্যাবিশারদ ( ১৮৬১-১৯০৭ ) ছিলেন ইন্দ্রনাথের ভাবশিষ্য। ইন্দ্রনাথের কাছ থেকেই তিনি বিদ্রূপাত্মক সাহিত্যরচনার প্রেরণা লাভ করেন।<sup>১৩</sup> দ্বারকানাথ বিজ্ঞানভূষণের ‘সোমপ্রকাশে’ তিনি নিয়মিত লেখক ছিলেন। ছদ্মনাম নিয়ে তিনি ‘অবতার’ গ্রন্থসনে ( ১৮৮১ ) কেশবচন্দ্রকে কটাক্ষ করেছিলেন। গ্রন্থসনটিতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘কিঞ্চিৎ জল-ধোণে’র ( ১৮৭২ ) প্রভাব খাফা বিচিহ্ন নয়, কিন্তু ইন্দ্রনাথের রচনার প্রভাব ছিল তার চেয়েও বেশী। এরও আগে তিনি ‘সভ্যতাসোপান’ ( ১৮৭৮ ) গ্রন্থসন ও ‘বঙ্গীয় সমালোচক’ ( ১৮৮০ ) নামক ব্যঙ্গকাব্য রচনা করে বিদ্রূপাত্মক সাহিত্য রচয়িতা হিসেবে খ্যাতিলাভ করেন। রবীন্দ্রনাথের ‘কড়ি ও কোমলের’ কয়েকটি কবিতা নিয়ে তিনি ‘মিঠেঁকড়া’ ( ১৮৮৮ ) নামে এক প্যাবডি-কাব্য রচনা করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথ এর কোনো উত্তর দেন নি, শুধু ‘নিম্নকোষ প্রতি’ কবিতাটি রচনা করেছিলেন। কালীপ্রসন্নের ‘মিঠেঁকড়া’ সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গও এক্ষেত্রে স্মরণ করা যেতে পারে। কবি রবীন্দ্রনাথ সেন কাব্যাবিশারদের এই ব্যঙ্গকাব্যের বিদ্রূপাত্মক জবাব দিয়েছিলেন ১৯৯৮ বঙ্গাব্দের আষাঢ় সংখ্যায় ‘সাহিত্য’ পত্রিকায়। স্তব্ধবাং বাংলা সাহিত্যের এই পর্বে একই সময়ে রবীন্দ্র-বরণ ও রবীন্দ্র-বিরোধের ধারা পাশাপাশি চলেছিল।

কাব্যারীতি ও সাহিত্যাদর্শ সম্পর্কিত রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র বিরোধের অনেক আগেই রবীন্দ্র-কাব্যাদর্শের বিরুদ্ধে কতকগুলি অভিযোগ ছিল। রবীন্দ্র-কাব্যের বিরুদ্ধে

১২। ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় : শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় : শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও প্রফুল্ল পাল সম্পাদিত ‘সমালোচনা সাহিত্য’, পৃ: ৩১-১১।

১৩। কালীপ্রসন্ন কাব্যাবিশারদ : ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় : সাহিত্যসাধকচরিতমালা ( ষষ্ঠ খণ্ড ) পৃ: ৭২।

দ্বিজেন্দ্রলালের অস্পষ্টতার অভিযোগ আনার বহু পূর্বে এই জাতীয় অভিযোগ-বাণী ধ্বনিত হয়। ‘কড়ি ও কোমল’ কাব্যের বিরুদ্ধেও অস্পষ্টতার অভিযোগ করা হয়েছিল। বিরুদ্ধবাদীরা মুকুন্দরামের ‘চণ্ডীমঙ্গল’ কাব্যের ‘ফুল্লরার বারমাস্তা’র উদাহরণ উদ্ধৃত করে সার্থক কাব্যের নমুনা দিয়েছিলেন। এই সম্পর্কে রবীন্দ্র জীবনী-কার বলেছেন :

“কড়ি ও কোমল প্রকাশিত হষ্টবার পর যে-সব সমালোচনা হয়, কবি তাহার জবাব দেন পরোক্ষভাবে। বিজ্ঞ রস ও রীতির মাপকাঠিতে তিনি সাহিত্যকে বিচার করিতে চেষ্টা করিলেন, ধর্মনীতি বা প্রাচীনরীতির দিক দিয়া নহে। কবি ‘কাব্যো স্পষ্ট ও অস্পষ্ট’ শীর্ষক এক প্রবন্ধে লিখিলেন যে সাধারণত দেখা যায় একদল লোক স্পষ্ট কবিতা না পাইলে কবির কবিত্ব স্বীকার করেন না। স্পষ্টকাব্যের অন্ততম পৃষ্ঠপোষক এবং সমালোচক কবিকঙ্কণ মুকুন্দরাম চক্রবর্তীর চণ্ডীমঙ্গলকাব্য হইতে নিম্নপংক্তিদ্বয় দুঃখবর্ণনার চরমপ্রকাশ জ্ঞানে উদ্ধৃত করিয়া রবীন্দ্রনাথ-প্রমুখ কাব্যের অস্পষ্টবাদীদের সম্মুখে কাব্যসৌন্দর্যের আদর্শ স্থাপন করিলেন।

দুঃখ কর অবধান দুঃখ কর অবধান।

আমানি খাবার গর্ত দেখে বিচ্যমান ॥

এই পংক্তিব্যয় সম্বন্ধে উক্ত লেখক বলিলেন, ‘সার্থক কবিত্ব, সার্থক কল্পনা সার্থক প্রতিভা।’ রবীন্দ্রনাথ স্পষ্টকাব্যবাদীর এই উচ্ছ্বাস উদ্ধৃত করিয়া বলিলেন—কোনো দুঃখ অতিশয় স্পষ্ট হইলেই কবিতা হয় না। তাহা হইলে ‘তুমি খাও ভাঁড়ে জল, আমি পাই ঘাটে’ ইত্যাদিও কবিতা হইত।”<sup>১৪</sup>

রবীন্দ্রনাথের ‘কাব্যো স্পষ্ট এবং অস্পষ্ট’ প্রকাশিত হয় ১৯২৩ সনের চৈত্র মাসের ‘ভারতী’তে। স্তবরাং রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মতানৈক্যের বহু পূর্বেই রবীন্দ্র-বরণ ও রবীন্দ্র-বিরোধের ভিতর দিয়ে তৎকালীন বাংলা কাব্যের পটভূমিকা রচিত হয়েছিল। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের কবিখ্যাতির বিকাশ-পূর্বে একদল সাহিত্যিক রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল—দুজনের প্রত্যেকেই আত্মসাৎ করার চেষ্টা করেছেন। বিজয়চন্দ্র মজুমদার ( ১৮৬১-১৯৪২ ), রজনীকান্ত সেন ( ১৮৬৫-১৯১০ ), প্রমথ চৌধুরী ( ১৮৬৮-১৯৪৬ ), চিত্তরঞ্জন দাস ( ১৮৭০-১৯২৫ ), প্রমথনাথ রায়চৌধুরী ( ১৮৭২-১৯৪২ ), প্রমুখ কবিদের কাব্য ও অপেক্ষাকৃত পরবর্তীদের মধ্যে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ( ১৮৮১-১৯২২ ), যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত ( ১৮৮৭-১৯৫৪ ), কাজী নজরুল ইসলাম ( ১৮৯৯ জন্ম ) প্রমুখ কবিদের বচনায় বাংলা কাব্যের এই দ্বিমুখী মেজাজের প্রভাব

আছে। (এঁদের সম্পর্কে ‘দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব’ অধ্যায়ে আলোচনা করা হয়েছে।) রবীন্দ্রনাথের কাব্যের সূক্ষ্ম গীতিধর্মিতার মন্থণ-পেলব সৌকুমার্য, ব্যঞ্জনার আলো-ছায়া-লীলা, ভাষা ও ছন্দের ইন্দ্রজাল দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যে অল্পপস্থিত। ভাষার স্পষ্টতা ও বলিষ্ঠতা, বাকচাতুর্য, হাস্য-পরিহাসের সাবলীল ও অকুণ্ঠ প্রকাশ, মহৎ ও তুচ্ছের অনায়াস সংমিশ্রণ—দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যে এমন একটি নূতন আনন্দন সঞ্চারিত করেছিল, যা একসময় রবীন্দ্রনাথেরও বিশ্বয়-মুগ্ধ সানন্দ অভিনন্দন লাভ করেছিল। বাংলা কাব্যের এই দ্বিমুখী মেজাজের কথা মনে রেখে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যবিচারের প্রয়োজন।

॥ ৩ ॥

(দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনকে মোটামুটি তিনটি পর্বে ভাগ করা যায়। কবি মানস ও কবিজীবনের বিচিত্র বিবর্তনের দিক থেকে এই জাতীয় বিভাগের একটি প্রয়োজনীয়তা আছে। এই তিনটি পর্ববিভাগ শুধু কালগত কয়েকটি ছেদচিহ্ন নির্দেশ করার জগুই করা হয় নি, কবির মানস-বিকাশের তিনটি স্তরকেও নির্দেশ করা হয়েছে।) ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) ও ইংরেজি কাব্য ‘The Lyrics of Ind.’ নিয়ে কবি-জীবনের ‘উদ্ভবপর্ব’, এই পর্বে বৃহত্তর জীবনের সঙ্গে কবির পরিচয় ঘটে নি—কবির ভাবনাগুলি অস্পষ্ট নীহাবিকার মতো এখনো ভাবালুতার শূণ্যমার্গে ভ্রাম্যমাণ। কবিজীবনের দ্বিতীয় স্তরের নাম দেওয়া হল ‘সমৃদ্ধিপর্ব’। ‘আর্যগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ), ‘আষাঢ়ে’, ‘হাসির গান’ ও ‘মল্ল’ এই পর্বের অন্তর্গত। কবি-মানসের বৈশিষ্ট্য ও অভিত্রা এই পর্বে পরিস্ফুট হয়েছে। শুধু তাই নয়, দ্বিজেন্দ্র-মানসের দ্বিমুখী অভিব্যক্তি—রোমান্টিক গীতিধর্ম ও ব্যঙ্গবিদ্রুপ-নৈপুণ্য এই যুগ্মভাবেবণী রচনা করেছে। ‘মল্ল’ কাব্যে তার সর্বোত্তম প্রকাশ। দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসের স্বরূপলক্ষণটি এই পর্বে বিশেষভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে। ব্যক্তিজীবনের দিক থেকেও এই অংশটির একটি বিশেষত্ব আছে। প্রেমময়ী পত্নীর সাহচর্যে, পুত্র-কন্যা-স্বজন-পরিবৃত গৃহজীবনের আনন্দনে ও বন্ধু-বান্ধবদের উচ্ছ্বসিত প্রীতিরসে জীবনের এই অধ্যায় কানায় কানায় পূর্ণ হয়ে উঠেছিল। গীতিস্বপ্নমার ও হাস্য-পরিহাসের বেগদৃষ্ট তরঙ্গলীলায় কবিজীবনের এই অংশই সবচেয়ে পরিপূর্ণ ও সম্ভাবনাময়। ‘মল্ল’ কাব্য প্রকাশের প্রায় এক বছর পরে দ্বিজেন্দ্রলালের জীবিয়োগ হয়।/ দ্বিজেন্দ্র-কাব্যের তৃতীয় স্তরকে ‘পরিণতি-পর্ব’ বলা যায়। ‘আলেখ্য’ ও

‘দ্বিবেগী’ কাব্যদ্বয় এই পর্বের অন্তর্গত। এই দুটি কাব্যকেই ‘জীবিয়োগের কাব্য’ হিসাবে অভিহিত করা যায়। দাম্পত্যপ্রেম ও বাৎসল্যরসের কতকগুলি শ্রেষ্ঠ কবিতা এই দুটি কাব্যগ্রন্থে সন্নিবিষ্ট হয়েছে। জীবিয়োগের আকস্মিক আঘাতে কবি যেন খানিকটা স্থির ও গভীর হয়েছেন। কবিজীবনের ও কাব্যকলার মধ্যে কোনো নূতন সূত্র সংযুক্ত না হলেও এই পর্বের কবিতাগুলির মধ্যে জীবনপরিণতির একটি স্থর ও খানিকটা প্রৌঢ় উপলব্ধির স্বরূপ আত্মপ্রকাশ করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের করিচরিতের এই তৃতীয় পর্বটি প্রধানত নাটক রচনার যুগ। কিন্তু এই দুটি কাব্যের মধ্যে তাঁর মানসলোকের যে ছবি ফুটেছে তার মূল্য কম নয়। ঐতিহাসিক নাটকের ঘটনার ঘনঘটা ও বহু মায়ুষের আশা-আকাঙ্ক্ষার অন্তরালে কবি দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তি-মানসের অভিভাব্যক্তি অনেকখানি চাপা পড়েছে, কিন্তু এই পর্বের দুটি কাব্যে কবির ব্যক্তিত্বের শূন্যতা ও বিদীর্ণ বেদনা নিঃসংশয়িত হয়ে উঠেছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দের ৫ই মার্চ প্রকাশিত হয়। এই গ্রন্থ সম্পর্কে কবি নিজেই বলেছেন : “১২ বৎসর বয়ঃক্রম হইতে আমি গান রচনা করিতাম। ১২ হইতে ১৭ বৎসর বয়সে রচিত আমার গীতিগুলি ক্রমে ‘আর্যগাথা’ নামক গ্রন্থের আকারে প্রকাশিত হয়। তখন কবিতা ও লিখিতাম। কিন্তু তখন কোনো কবিতা প্রকাশিত হয় নাই। কেবল “দেওঘরে সন্ধ্যা” নামক মৎপ্রণীত একটি কবিতা “নবাতারত”এ প্রকাশিত হয়।”<sup>১৫</sup> গ্রন্থটি যে বছর প্রকাশিত হয় সেইবারই তিনি বি-এ পরীক্ষা দিলেন। কবিতাগুলিকে কবির বালা ও কৈশোরের রচনা বলা যায়—নিতান্ত অল্পবয়স থেকেই তাঁর কাব্য-প্রতিভা ও সাংস্কৃতিক প্রতিভার বিকাশ ঘটেছিল।

‘আর্যগাথা’র ভূমিকায় কবি কাব্য সম্পর্কে দুটি মূল্যবান নির্দেশ দিয়েছেন। প্রথমত, ‘আর্যগাথা’ গান, কবিতা নয়—“আর্যগাথা’র ভিন্ন ভিন্ন গীতে, মধ্যে মধ্যে বিরোধোদ্ভাব থাকিতে পারে। কিন্তু ইহা স্মরণ রাখা কর্তব্য যে, “আর্যগাথা’ কাব্য নহে। ইহা ভিন্ন ভিন্ন সময়ের মনের সমুদ্ভূত ভাবরাজি ভাষায় সংগ্রহ।” “আর্যগাথা” সঙ্গীত, কিন্তু কবিতা হিসাবেও এর রসান্বাদনে বিশেষ কোনো বিঘ্ন ঘটে না। দ্বিতীয়ত, ভূমিকাতে কবি কাব্যের বিষয় নির্দেশ করেছেন :

“ঋতারা একমাত্র মনুষ্যপ্রেম-গীতকেই গীত মনে করেন, ‘আর্যগাথা’ তাহাদিগের জ্ঞান রচিত হয় নাই, এবং তাহাদিগের আদর প্রত্যাশা করে না। যদি কেহ প্রকৃতির অপার্থিব সৌন্দর্যে ও লাভণ্যে কখন কখন বিমুগ্ধ হইয়া থাকেন, যদি কেহ প্রকৃতিকে দেখিতে দেখিতে কখন কখন প্রকৃতিরচরিতার অনন্ত মহিমায় স্তম্ভ হইয়া

থাকেন, যদি কেহ শোক-জরা-সঙ্কুল জগতে দুঃখাবসন্ন হইয়া কখন কখন নীরবে অশ্রুবারি বিসর্জন করেন, যদি কাহার অধঃপতিতা হতভাগিনী দুঃখিনী মাতৃভূমির নিমিত্ত নেত্রপ্রাস্ত কখন সিক্ত হইয়া থাকে, ‘আর্যগাথা’ তাঁহারই আদর চাহে। আদর পায়, আবার নূতন গীত শুনাইবে। না পায়, যথার্থই হতাশ হইবে।”

এই ভূমিকাটি থেকে ‘আর্যগাথা’র গান ও কবিতাগুলির বিষয়ানুসারী বিভাগ সুস্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই গ্রন্থের রচনাগুলিকে বিষয়ানুসারে চারটি ভাগে ভাগ করা যায়—(১) প্রকৃতি-বিষয়ক কবিতা (“প্রকৃতি-পূজা”), (২) ঈশ্বর-বিষয়ক কবিতা (“ঈশ্বর-স্তুতি”), (৩) বেদনানুভূতির কবিতা (“বিষাদোচ্ছ্বাস”) ও (৪) দেশপ্রেমমূলক কবিতা (“আর্যবীণা”)। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যে জীবন সম্পর্কে কোনো অভিজ্ঞতা নেই, থাকাও সম্ভব ছিল না—এ যেন একটি অস্পষ্ট নীহারিকার জগৎ। তাই ‘নক্ষত্র’, ‘আকাশ’, ‘জ্যোত্স্নাত্তা গগনে মেঘখণ্ড’, ‘মেঘ’, ‘কাননকুসুম’ প্রভৃতি নিয়ে আপন মনের একটি কাব্যজগৎ গড়ে তুলেছেন। কবি তখনও মানবজগতের মধ্যে প্রবেশ করেন নি। প্রকৃতির কবিতা হিসাবেও এদের কোনো স্বতন্ত্র রূপ নেই—একটি অস্পষ্ট ছায়া-গোধূলির রাজ্য—কবির অপরিষ্কৃত মানস ও ছায়াময় অস্তিত্বের স্বপ্ননহচর মাত্র। “আর্যগাথা”র “প্রকৃতিপূজা” অংশে বিহারীলালের প্রভাব আছে। ‘প্রকৃতি-স্তুতি’ কবিতায় কবি বলেছেন :

উর্দ্ধে চন্দ্র রবিতারা নীল নভস্থলে. ( দেবি )

বিপুলা বসুধা পৃথ্বী পডি পদতলে ;

সিন্ধু গম্ভীর সুন্দর, ব্যাপি যুগযুগান্তর

রহে প্রতি উর্মি ষায় করি ফেন উগিরণ ।

বিহারীলাল বলেছেন :

পদে পৃথ্বী, শিবে বোম,

তুচ্ছ তারা সূর্য সোম

নক্ষত্র. নখাগ্রে যেন গণিবারে পাবে .

সম্মুখে সাগরাস্বর

ছড়িয়ে রয়েছে ধরা,

কটাক্ষে কখন গেন দেখিছে তাতাবে ।

( সারদামঙ্গল, চতুর্থ সর্গ )

‘প্রকৃতি-পূজা’ অংশের কোনো কোনো কবিতায় বিহারীলালের কাব্যের প্রতিধ্বনি থাকলেও বিহারীলালের কবিতার মগ্নময়তা ও ধ্যান-নিবিষ্টতা এখানে নেই। বিহারীলাল আত্মমুগ্ধ, নিজের নিভৃত ভাবসাধনায় তিনি ‘যোগমগ্ন’।



দ্বিজেন্দ্রলালের কিশোর বয়সের প্রকৃতি-কবিতায় নিঃসন্দেহে একটি সৌন্দর্যমুগ্ধ মনের পরিচয় পাওয়া যায়, কিন্তু মন আবিষ্ট নয়, বিহারীলালের মতো আত্মবিহ্বল নয়। এ বৈশিষ্ট্য শুধু কবিমানসের অপরিণতি-প্রসূত নয়, দ্বিজেন্দ্রলালের মানস-প্রকৃতিরও নির্দেশক। এই সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গও স্মরণীয়। রবীন্দ্রনাথের কৈশোর রচনাবলীর দিকে লক্ষ্য করলে দেখা যায় যে, তিনি কাহিনী-কাব্য দিয়ে কবিজীবন শুরু করেন। ‘ভানুসিংহ ঠাকুরের পদ্মাবলী’ বাদ দিলে ‘শৈশবসঙ্গীত’ই তাঁর সর্বপ্রথম গীতি কবিতার সঙ্কলন। ‘শৈশবসঙ্গীত’ কাব্যগ্রন্থটি ‘সন্ধ্যাসঙ্গীত’ ( ১৮৮২ ) ও ‘প্রভাতসঙ্গীত’-এর পরে ( ১৮৮৪ ) প্রকাশিত হলেও কবিতাগুলি ‘ভারতী’ পত্রিকায় ১২৮৪ থেকে ১২৮৭-এর মধ্যে প্রকাশিত হয়। কবি এই গ্রন্থের ভূমিকায় বলেছেন : “এই গ্রন্থে আমার তেরো হইতে আঠারো বৎসর বয়সের কবিতাগুলি প্রকাশ করিলাম, সুতরাং ইহাকে ঠিক শৈশবসঙ্গীত বলা যায় কিনা সন্দেহ।” ‘শৈশবসঙ্গীতে’ও কবির জীবনের অভিজ্ঞতা নেই, কিন্তু আর একটি মহাসম্পদ বিশ্বয়মুগ্ধ দৃষ্টি আকর্ষণ করে—সে হল এই কাব্যের অনেকগুলি কবিতার অসাধারণ গীতিসম্পদ। রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল—এই দুই কবির একই বয়সের কাব্য নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় যে রবীন্দ্র-প্রতিভায় লিরিসিজম্ অনেক মৃদু ও স্বপ্রকাশ। এই গীতিসম্পদ সমকালীন কাব্যে একমাত্র বিহাবীলালের ও মধুসূদনের কোনো কোনো কাব্যংশে লক্ষ্য করা যায়।

‘আর্ঘগাথা’র ‘প্রকৃতি-পূজা’ অংশের কয়েকটি কবিতায় প্রকৃতিকে অবলম্বন করে কবি-হৃদয়ের বিচিত্র আশা-আকাঙ্ক্ষার মৃদু আন্দোলন স্পন্দিত হয়ে উঠেছে। ‘নীহার’ কবিতায় কবি বলেছেন :

নীহার কি স্বর্গবাদী, ফেলে এই অশ্রুবাশি,  
তারাও কি কাঁদে শোকে হইয়ে বিহ্বল ;  
সদা মানব-রোদন, শুনি কিম্বা তারাগণ,  
নর-দুঃখে সমতুখী ফেলে অশ্রুজল ।

তার পরক্ষণেই বলেছেন :

কিম্বা তপ্তা রবিকরে, ধরার স্নানের তরে  
আনেন রজনীদেবী বারি স্তম্ভীতল ;  
কিম্বা বিভূ-প্রেমবাশি, তরল হইয়ে আসি  
স্তম্ভ ধরাতল মাঝে করে চল চল ।

‘আর্ঘগাথা’ কাব্যে যে বিষাদোচ্ছাস ফুটেছে, তাই যেন নীহারবিন্দুর অশ্রুজলে রূপান্তরিত হয়েছে। নীহারবিন্দু কখনো কবির কাছে মানব-দুঃখে দুঃখী তারকার

অশ্রুজল, কখনো বা তপ্ত-পৃথিবীর স্নানের স্নানীভল বারি, আবার কখনো বা ‘বিভু-প্রেমরাশি’। প্রকৃতির স্বর্ণসুত্রে কবি মানব-লোক ও দেব-লোককে গেঁথে তুলতে চেয়েছেন। “ঈশ্বর-স্তুতি”-র কবিতাগুলির মূলেও এই প্রেরণাই কাজ করেছে। “তটিনী” কবিতাতেও এই “ত্রিদিব-মৌন্দর্ঘ্যের” আভাস ফুটে উঠেছে :

অমরা হইতে আসি, আনি স্বর্ণসুধারাশি,  
দুখী মহী-দুখ কিগো ঘুচাইতে চাও রে।

কবির অন্তরের বেদনাময় ভাবনা ও বিষণ্ণতা প্রকৃতির দর্পণে প্রতিফলিত হয়েছে। কবিচিন্তের বিষণ্ণতা ও ভাব-লহরীকেই প্রকৃতির কবিতাগুলির মধ্যে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। ব্যক্তিচিন্তের বেদনার রসেই ‘হৃদ’ কবিতাটি জন্মলাভ করেছে :

দিবানিশি কেন হৃদ ! কঁাদ দুঃখভরে।  
একাকী বিরলে তুমি কঁাদ কার তরে।

প্রকৃতির প্রতি স্নগভীর আকর্ষণ কবিচিন্তের ভাব-ভূমিকে স্নেহ-প্ৰীতি-বেদনা ও ঐক্যাত্মত্বের বিচিত্র বর্ণণে অভিষিক্ত করেছে। তাই প্রকৃতির স্নেহরসমুগ্ধ কবিকিশোর বলেছেন : “প্রকৃতি জননী যার, কিসের অভাব তার।” প্রকৃতিকে কবি বাৎসল্যময়ী জননীর সঙ্গেই তুলনা করেছেন। সন্তান ও জননীর স্নেহ-স্বকোমল সম্পর্কটিই প্রকৃতির মাধ্যমে আত্মপ্রকাশ করেছে। প্রকৃতির সঙ্গে সম্পর্ক রচনায় কিশোর কবি অনেক সময় যা বলেছেন, তার মধ্যে সুলভ ভাবাতিরেকের স্পর্শ আছে। ‘কাদিবে কি স্নেহময়ী’ কবিতায় কিশোর কবি ভাবছেন, যেন তাঁর মৃত্যুর পর—

সাক্ষ্য সমীরণোচ্ছ্বাসে  
ফেলিবে মা দীর্ঘশ্বাসে,  
ঝরিবে অমূল্য অশ্রু নিশীথ নীহার  
কাদিবে কাদিবে দেবি জননী আমার।

“বিশাদোচ্ছ্বাস” অংশটিতে “প্রকৃতি-পূজা”-র বিষণ্ণতাই আরও স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই অংশটিতে পূর্বস্মৃতির পর্যালোচনার সঙ্গে হৃদয়ের বিষণ্ণ অনুভবকে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। ‘নিশীথে গান শুনিয়া’ কবিতায় কবি বলেছেন :

নিশীথে ললিত স্বরে কে গায় রে গান।  
মাতিল হৃদয় করি গীত-সুধা পান।  
গায় কি তারকা সবে, মিলিত করুণ রবে  
ভাসায়ে সঙ্গীতশ্রোতে নর-নারী প্রাণ।

স্বর্গচ্যুতা দেবী আসি, বিবাদে বিজনে বসি,

চালেন কি হৃথপূর্ণ স্রমধুর তান।

‘আর্ঘ্যাণা’ ( প্রথম ভাগ ) কাব্যের ভাবানুভূতি যত অস্পষ্টই হোক না কেন, দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যে কবিচরিতের মূল রাগিণী ধ্বনিত হয়েছে। এই অপরিণত কাব্যের মধ্যেই রোমাণ্টিক কবিচেতনার স্বরূপ উপলব্ধি করা যায়। প্রকৃতিকে মানবের স্তম্ভ-দুঃখের প্রতি সহানুভূতিশীল, বিচিত্র ভাব-লীলার উদ্দীপক ও মাতৃমূর্তি হিসেবে কল্পনা করা হয়েছে। কিন্তু উচ্চতর রোমাণ্টিক প্রকৃতিগাথায় যে কল্পনা-প্রসার ও রূপ-বৈচিত্র্য বর্তমান দ্বিজেন্দ্রলালের কিশোর বয়সের কবিতায় তা অনুপস্থিত। তা ছাড়া তথাকথিত নৈতিক দৃষ্টি যেন কবির সহজ কল্পনাশক্তিকে আচ্ছন্ন করেছে। ওয়ার্ডসওয়ার্থের প্রকৃতি কবিতায় একজাতীয় আধ্যাত্মিক বিশুদ্ধি আছে—কিন্তু তা উচ্চতর আধ্যাত্মিক ও দার্শনিক গভীরতাবই সৃষ্টি করেছে। “ঈশ্বরস্তোত্র” জাতীয় কবিতাপুচ্ছে কোনো আধ্যাত্মিক গভীরতা নেই, স্থলভ নীতি-কবিতায় পরিণত হয়েছে। এই অংশটিই কাব্যের দুর্বলতম অংশ।

তথাপি দ্বিজেন্দ্রলাল প্রথম কাব্যগ্রন্থে রোমাণ্টিক কল্প-স্বপ্নেরই অস্পষ্ট ও অপরিণত আত্মপ্রকাশ ঘটেছে। কবির প্রকৃতি-পূজার সঙ্গে মিলেছে এক ছায়াচ্ছন্ন বিষমতা। বিষমতা রোমাণ্টিক কবিদের চিন্তা-চেতনার একটি অবিচ্ছেদ্য অংশ। রোমাণ্টিক কবিদের কাব্যের উল্লেখযোগ্য একটি স্থলভ ভাবালুতা ও ভাবাতিশয়া থাকে—কবি-জীবনের এই অংশে মূর্তিরচনার কোনো প্রচেষ্টা নেই। কায়াহীন অশরীরী ভাবনার স্ফুট-অস্ফুট বাষ্পরাশি মনের দিগন্তে যদৃচ্ছ বিচরণ করে। রোমাণ্টিক কবিদের মনের এই বিশেষ অবস্থাটিকে কার্লাইল উপহাস করে বলেছিলেন ‘Wertherism’। ‘সন্ধাসন্ধীত’ পর্যন্ত রবীন্দ্রকাব্যের প্রাথমিক পর্বটিকেও বাস্তব অভিজ্ঞতাহীন ভাবা-তিরেকের পর্ব বলা যায়। ‘বনফুল’, ‘কবিকাহিনী’, ‘ভগ্নহৃদয়’, ‘শৈশবসন্ধীত’, ‘সন্ধাসন্ধীত’ প্রভৃতি কাব্যকে এক হিসেবে হৃদয়োচ্ছ্বাসপূর্ণ ভগ্নহৃদয়ের কাব্য বলা যায়। ‘ভগ্নহৃদয়’ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের একটি মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

“ভগ্নহৃদয় যখন লিখিতে আরম্ভ করেছিলাম তখন আমার বয়স আঠারো। বালাও নয় যৌবনও নয়। বয়সটা এমন একটা সন্ধিস্থলে—যেখান থেকে সত্যের আলো অস্পষ্ট পাবার সুবিধা নেই।...আমরা সকলে মিলেই একটা বস্তুহীন ভিত্তিহীন কল্পনা-লোকে বাস করতাম। সেই কল্পনালোকের খুব তীব্র স্তম্ভদুঃখও স্বপ্নের স্তম্ভ-দুঃখের মতো। অর্থাৎ, তার পরিমাণ ওজন করবার কোনো সত্য পদার্থ ছিল না, কেবল নিজের মনটাই ছিল ;—তাই আপন মনে তিলে তাল হয়ে উঠত।”<sup>১৬</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর কবিতাগুলি প্রকৃতপক্ষে ‘ভগ্নহৃদয়ের’ কবিতা। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনীকারও তাঁর এই কালের “নির্জনতা-প্রীতি ও বিষাদের” কথা উল্লেখ করেছেন। রামতল্লাহ লাহিড়ী একদিন তাঁকে বলেছিলেন : “এই অল্প বয়সে তোমার হৃদয়ে এমন কি বিষাদ বা ছুঁখ থাকিতে পারে যাহাতে তোমার প্রায় প্রত্যেক গানেরই স্বরে এমন বিষাদের ছায়া আসিয়া পড়ে ?”<sup>১৭</sup>

॥ ৪ ॥

“আর্যগাথা”র সর্বশেষ অংশ “আর্যবীণা”। পূর্ববর্তী তিনটি বিভাগের সঙ্গে এই অংশটির একটি মৌলিক পার্থক্য আছে। এই অংশের সাঁইত্রিশটি গানে দেশপ্রেমের উদ্বোধন করা হয়েছে। পরবর্তীকালে জাতীয়-ভাবোদ্দীপক ঐতিহাসিক নাটকে ও দেশপ্রেমমূলক বিখ্যাত সঙ্গীতগুলিতে তিনি যে আদর্শবাদের কথা বলেছেন, এই গানগুলি তারই প্রাথমিক পদক্ষেপ। প্রেমের মূর্ত সঙ্গীত তিনি চান না, কারণ, অধঃপতিত ও পরপদানত দেশের কবির পক্ষে প্রেমসঙ্গীত নিতান্ত অসঙ্গত—তাই মধুর মুরলীধ্বনির চেয়ে গগনভেদী তুরী আজ কবির কাছে প্রার্থনীয় হয়ে উঠেছে :

রেখে দেও রেখে দেও প্রেমগীতি স্বরে রে।

কেন ও কুহক আর ভারত ভিতরে রে।

যাও চলি পরভূত, চাই না ও মৃদুগীত,

গাও রে পাপিয়া তবে ভাসিয়ে অস্বরে রে।

শুনিয়া মুরলী-গান, জাগিবে না আর্যপ্রাণ,

চালিবে সে স্বপ্ন তার শ্রবণ-কুহরে রে।

উঠ তবে পার যদি, রে তুরী গগনভেদী,

উঠ কাঁপি দুরাকাশে লহরে লহরে রে।

এই একটি কবিতা থেকেই “আর্যবীণা” অংশের কবিতাগুলোর অভিপ্রায় উপলব্ধি করা যায়।

যে বীরপূজার আদর্শ ঐতিহাসিক নাটকে ও স্বদেশপ্রেমের গানে স্বদেশী আন্দোলনের জাতীয় উন্নাদনাকে কপায়িত করেছিল, সেই স্বর “আর্যবীণা”-র সঙ্গীতের মধ্যে সর্বপ্রথম লক্ষ্য করা যায়। ভারতের অতীত সংস্কৃতি ও গৌরবগাথা তিনি শুনিয়েছেন। “শঙ্কর-গৌতম-কথা, প্রতাপের বীরগাথা” তাঁর কল্পনাকে উদ্দীপ্ত

করেছে। ‘প্রতাপসিংহ’ ও ‘গুরুগোবিন্দ’ সম্পর্কে স্বতন্ত্র কবিতাও আছে। দেশের বর্তমান দুরবস্থার সঙ্গে অতীতের গৌরবদীপ্ত যুগের তুলনামূলক আলোচনা করে কবিস্তদয় বিক্ষুব্ধ হয়ে উঠেছে। জাতিভেদ ভুলে ঐক্যমন্ত্রে উদ্দীপ্ত হয়ে কবি “আর্থ-বংশ-গরিমা” পুনরুদ্ধারের জন্ত ভারতবাসীকে আহ্বান করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের এই পর্বের দেশপ্রেমমূলক গানের মধ্যেও ভাবাতিশয্য আছে। দেশপ্রেমও তখন কবির কাছে একটি অপরিণত ও উচ্ছ্বসিত বাসনার মতো। এই কবিতাগুলিতে ঊনবিংশ শতাব্দীর স্বদেশপ্রেমের কবিতার প্রভাব আছে। হেমচন্দ্রের কবিতার প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। হেমচন্দ্রের কবিতার ভাবকেই তিনি শুধু অহুসরণ করেন নি, তাঁর কাব্যরূপ ও ছন্দকেও তিনি অনেক ক্ষেত্রে অহুসরণ করেছেন। ‘আর্থগাথা’ যে বছর প্রকাশিত হয়, সেই বছরে বঙ্কিমচন্দ্রের ‘আনন্দমঠ’ (১৮৮২) প্রকাশিত হয়। দ্বিজেন্দ্রলাল যখন এই কবিতাগুলি রচনা করেন তখন ভারতীয় জাতীয় কংগ্রেসও প্রতিষ্ঠিত হয় নি। জাতীয়তাবোধ তখন ছিল একটি নবজাগ্রত উন্মাদনার মতো। কিন্তু পরবর্তীকালে যখন বঙ্গভঙ্গকে কেন্দ্র করে স্বদেশী আন্দোলন গড়ে উঠল, তখন দেশসেবার একটি বিশিষ্ট কর্মপদ্ধতিও দেখা দিয়েছে। দেশসেবার আদর্শকে তখন নানাভাবে বিচার ও বিশ্লেষণ করে দেখা হয়েছে। কিন্তু উনিশ-শতকীয় স্বদেশপ্রেম ছিল একটি অশরীরী ধ্যানবস্তুর মতো। তাই পরবর্তীকালের স্বদেশী আন্দোলনের মধ্যে যখন প্রত্যক্ষ কর্মরূপ গড়ে তোলার প্রয়োজন হল, তখনই ধরা পড়ল অনেক ত্রুটি-বিচ্যুতি, অনেক ভুল-ভ্রান্তি! তাই দ্বিজেন্দ্রলালের এই যুগের দেশপ্রেমের গানে ব্রিটন-মহিমাও কীর্তন করা হয়েছে : “মিলিয়া গাও বে ব্রিটন মহিমা।” হেমচন্দ্রের ‘ভারত ভিক্ষা’ কবিতা এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। হেমচন্দ্রও প্রিন্স অব ওয়েলস বন্দনায় পঞ্চমুখ হয়েছিলেন। সুতরাং উনিশ-শতকীয় জাতীয়তাবোধের মধ্যে একজাতীয় স্ব-বিরোধ ছিল। কিন্তু বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন ও স্বদেশী যুগের কবিতা ও গানের রূপ স্বতন্ত্র, বোধও স্বতন্ত্র। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশী যুগের গানের আত্মদান স্বতন্ত্র—কোনো বিরোধী ভাবের সংশয়দোলায় তার ঋজুতা নষ্ট হয় নি—ভ্রান্ত্যাদিত বহির মতোই তা প্রকাশিত হয়েছে। কারণ সগুলি ‘নব জাতীয়তা বোধের’ যুগে রচিত। এই প্রসঙ্গে বিপিনচন্দ্র পালের একটি মন্তব্য বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য :

Patriotism is assuming a new shape and meaning among us to day. There was patriotism of a kind among the educated classes thirty or forty years back. It was, however, inspite of its sincerity and exuberance, such as have left a permanent impression upon the mind and character of the older generations of our political

and social leaders,—something positively more outlandish than indigenous, and decidedly more sentimental than real....Our old *admiration* for Europe has thus been largely supplanted now by an ardent *love* for our own country. This new love is not, as of old, a vague sentiment and a fairy fancy, such as possess our hearts when we are under the spell of a great poem or novel, but something real and true, not merely a subjective attitude but something that yearns for an objective expression and realisation, through acts and symbols, as always happens with all real and true love.<sup>১৮</sup>

বিপিনচন্দ্রের এই বিশ্লেষণী আলোচনার আলোকে দ্বিজেন্দ্রলালের আর্থগাথা স্বদেশপ্রেমের গানের সঙ্গে স্বদেশীযুগের গানের পার্থক্য স্পষ্ট হয়ে উঠবে।

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থেই পাশাপাশি দুটি মনের অস্পষ্ট ছায়া আছে। একটি হল তাঁর অন্তর্মুখী গীতিধর্মী কলিচিত্ত, আর একটি হল তাঁর সামাজিক মন—যে মন দেশের অধঃপতনের কথা ভেবে বেদনাতুর হয়, যে মন জাতীয় জীবনের জড়ত্বকে পাঞ্চজন্মধ্বনিতে উদ্বোধিত করতে চায়। অবশ্য প্রথম কাব্যে, অল্পভবের চেয়ে ভাবাতিরেকের প্রাবল্য অনেক বেশী। বিহারীলাল ও হেমচন্দ্র দুজনার প্রভাবই পাশাপাশি চলেছে, সমুদ্রসম্পর্কিত কবিতায় বায়রনেরও প্রভাব আছে, ‘আর্থগাথা’ অংশে মূরের ‘আইরিশ মেলোডিজ’-এর দু-একটি কবিতারও প্রতিধ্বনি পাওয়া যায়। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল এখনো যেন তাঁর প্রতিভার স্বক্ষেত্র খুঁজে পান নি। ‘আর্থগাথা’ (১ম ভাগ) কবি-কিশোরের মানসলোককে সংবেদনাকে প্রকাশ করেছে। প্রকৃতির প্রতি আকর্ষণ ও রোমান্টিক বিবাদে মগ্ন জাতীয়তার আদর্শ তাঁর প্রথম কাব্যেই লক্ষ্য করা যায়। দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যিক জীবন তথা কাব্যজীবন এই দুইয়ের টানা-পোড়েনে রচিত হয়েছে। ‘আর্থগাথা’ পূর্ণশক্তির কাব্য নয়, কাব্য-কৌতুহল মাত্র—কিন্তু কিশোরকালের কৌতুহলবশে কবি তাঁর চরিত-মঞ্চের যতটুকু যবনিকা উন্মোচন করেছেন, সেই আংশিক উদ্ঘাটনের মধ্যেই দ্বিজেন্দ্র-মানসের যে অস্পষ্ট রেখাটুকু ফুটেছে, তাই এ কাব্যের শ্রেষ্ঠ ফলশ্রুতি। তার বেশী এ কাব্য আর কিছু দাবি করে না।

‘আর্থগাথা’ (প্রথম ভাগ) ও ‘আর্থগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ)—দ্বিজেন্দ্রলালের

১৮। The New Patriotism (8th April, 1905); Swadeshi and Swaraj. Pp. 17-19: B. C. Pal.

প্রথম ও দ্বিতীয় কাব্যের মধ্যে ব্যবধান প্রায় এগারো বছর। কিন্তু এই দুটি কাব্যের মাঝখানে দ্বিজেন্দ্রলাল 'The Lyrics of Ind' নামক একখানি ইংরেজি কাব্য প্রকাশ করেন (সেপ্টেম্বর ১৮৮৬)। এই কাব্যটি বিলাত-প্রবাসকালে লণ্ডন থেকেই ছাপা হয়। দ্বিজেন্দ্রলাল পরে আর কোনো ইংরেজি কাব্যগ্রন্থ প্রকাশ করেন নি। এই ইংরেজি কাব্যগ্রন্থটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের কবি-প্রতিভার বিশেষ লক্ষণ ফুটেছে এ কথা বলা যায় না, তাছাড়া গ্রন্থটি বাংলায় লেখা হয়নি। কিন্তু এডুইন আর্নল্ডকে উৎসর্গীকৃত এই গ্রন্থটি দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যধারা বিচারের পক্ষে দুটি কারণে বিশেষ প্রয়োজনীয়। 'আর্যভাষা' প্রথম ভাগ ও দ্বিতীয় ভাগের মধ্যে অধু কালগত নয় ভাবগত ব্যবধানও অনেকখানি। শিল্প-পরিণতি ও মানস-পরিণতি হৃদিক থেকেই অনেকখানি ফাঁক চোখে পড়ে। 'দি লিরিকস অব ইণ্ড' কাব্যগ্রন্থটি এই দুটি বাংলা কাব্যের মধ্যে যেন সেতু রচনা করেছে। 'আর্যগাথা' দ্বিতীয় ভাগকে প্রেম ও যৌবন-স্বপ্নের কাব্য বলা যায়। প্রথম ভাগের ভূমিকায় কবি প্রেম-কবিতা সম্পর্কে বিরাট ধারণাই প্রকাশ করেছেন—প্রকৃতি ও দেশপ্রেমই সেখানে মূখ্যস্থান অধিকার করেছিল। 'দি লিরিকস অব ইণ্ড' কাব্যটি যেন এই দুটি বাংলা কাব্যের সংযোগস্থল। প্রকৃতি ও দেশপ্রেম ছাড়া এ কাব্যে সৌন্দর্য ও যৌবনস্বপ্নের রোমান্টিক অনুরূতিও প্রকাশিত হয়েছে। এই ইংরেজি কাব্যটি তাই 'আর্যগাথা' প্রথম ভাগের পরিণতি ও দ্বিতীয় ভাগের ভূমিকা। কবি এতদিন মনগড়া নক্ষত্র-মেঘলোক-তরুলতার জগতেই তার কল্প-বাসর রচনা করেছিলেন—আজ যৌবন উন্মেষের সঙ্গে মানব জগতের প্রতি কৌতূহল জেগেছে—যৌবন-স্বপ্নের লীলাময়ী অঙ্গুরী তাঁকে হাত ধরে প্রেম-সৌন্দর্যময় বিচিত্র মানব-লোকের সম্মুখে দাঁড় করিয়ে দিয়েছে। তরুণ কবি বিহ্বল কণ্ঠে বলে উঠেছেন :

On, on, ye with your tuneful revelry,  
Invisible ministers ! let me feel  
The throb, the wild pulsation, th' agony  
Of love, and in that madness let me die.

—Hymn to the Spirit of Love—

সৌন্দর্য ও যৌবনস্বপ্নের আনন্দোচ্ছ্বাসে বিবাদের কুয়াশাও আর নেই—জীবনের পানপাত্র আজ কানায় কানায় পূর্ণ। 'আর্যগাথা' প্রথম ভাগের অস্বস্তি বিবাদময় অনুরূতি প্রেম ও সৌন্দর্যের আলোকধারার স্পর্শে জীবনরসে পূর্ণ হয়ে উঠেছে—জীবনের সেই স্বর্ধকরোজ্জ্বল স্বর্ণাভ মুহূর্ত প্রকৃতির ভিতর দিয়েও স্পন্দিত হয়ে উঠেছে :

Its lovely smile glows in its depth,  
In the soft sunlight's quivering glances,  
Its murmurs are its songs of joy,  
Its curling waves, its rapturous dances.

—The River of Joy—

এই কাব্যটিতে প্রকৃতিপ্ৰীতি ও দেশপ্রেম সম্পর্কিত কবিতায় যেমন পূর্ববর্তী কাব্যগ্রন্থেরই স্বরের পরিণত রূপ শোনা যায়, তেমনি প্রেম ও সৌন্দর্যভূতির কবিতায় একটি নূতন স্বরেরও উদ্বোধন ঘটেছে। এই দ্বিতীয়োক্ত সুরটি ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের পূর্বাভাস। স্তবরাং এই কাব্যটি যেমন পূর্ববর্তী কাব্যের অপরিণত স্বরকে পূর্বতর করেছে, তেমনি পরবর্তী কাব্যের প্রেম-সৌন্দর্যময় আত্মমুগ্ধ যৌবনস্বপ্নেরও পাদপীঠিকা রচনা করেছে। প্রবাসী কবি মাঝে মাঝে দেশের কথা ও মায়ের বিষাদাচ্ছন্ন মূর্তির কথাও ভাবতেন—‘The Stream’ নামক কবিতায় একটি নদীর আত্মকাহিনীর মাধ্যমে প্রবাসী কবি খেন নিজেরই অতীত স্মৃতির পর্যালোচনা করেছেন। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগের প্রকৃতি-কবিতাগুলি মাতৃস্নেহ-রসে সঞ্জীবিত, কিন্তু ইংরেজি কাব্যগ্রন্থে প্রকৃতির ভিতর দিয়ে কবি তাঁর অধীর ও ব্যাকুল যৌবন-স্বপ্নকেই রূপ দিয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনীকাররা বিলাত-প্রবাসকালে বিদেশিনীর প্রেমের কথা উল্লেখ করেছেন: “বিলাতে অবস্থানকালে একটি ইংরাজবালিকার প্রণয়জ্বালে পড়িয়া দ্বিজেন্দ্রের তাহাকে বিবাহ করিবার প্রােলভন হইয়াছিল। ভাগ্যক্রমে সেই বিপদে পড়িবার পূর্বেই তিনি আত্মরক্ষা করিয়াছিলেন।”<sup>১৯</sup> দেবকুমার রায়চৌধুরী এই ঘটনায় বিস্তৃত বর্ণনা দিয়েছেন।<sup>২০</sup> এই সময়ের ইংরেজি কবিতার মধ্যে সেই অভিজ্ঞতার ছায়াপাত ঘটাও কিছু বিচিত্র নয়।

ইংরেজি কাব্যখানির আর একটি মূল্য আছে। ইংরেজি সাহিত্য, বিশেষত: রোমান্টিক যুগের কবিতা, দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের উপর গভীর প্রভাব বিস্তৃত করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের কিশোর বয়সের কবিতায়ও ইংরেজি রোমান্টিক কাব্যের কিছু কিছু প্রভাব আছে—কিন্তু তখনও সে প্রভাব তেমন গূঢ় ও অন্তর্মুখী হতে পারে নি। কিন্তু ইংরেজি কাব্যখানিতে বায়রন ও শেলীর প্রভাব সংশয়হীন। বায়রনের কাব্যের প্রচণ্ড উচ্ছ্বাস, প্রগলভ হৃদয়াবেগ ও জালাময় বর্ণদীপ্ত প্রকাশ তরুণ দ্বিজেন্দ্রলালকে গভীরভাবে প্রভাবিত করেছিল। ইংরেজি রোমান্টিক কবিদের মধ্যে

১৯। দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃ: ৪০।

২০। দ্বিজেন্দ্রলাল : পৃ: ১৯০-১৯৩।



বায়রনের প্রভাবই তাঁর মনে দীর্ঘস্থায়ী হয়েছিল। কিন্তু “দি লিরিকস অব ইণ্ড” কবিতায় তিনি বায়রনের চেয়েও শেলীর ভাবানুভূতির দ্বারা অনেক বেশী প্রভাবিত হয়েছেন—অবশ্য পরবর্তীকালে তাঁর উপর বায়রনের কাব্যরীতির প্রভাবই অধিকতর পরিস্ফুট। এ সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি মন্তব্য বিশেষ উল্লেখযোগ্য :

“বালাবধি কবিতা ও নাটক পাঠে আমার অত্যন্ত আসক্তি ছিল। এত অধিক ছিল যে বিজ্ঞানভাসকালে বায়রনের **Manfred ও Child Harold**-এর দুই canto এবং মেঘদূত উত্তর চরিতের কাব্যাংশ আমি মুখস্থ করিয়াছিলাম। বিলাতে গিয়া ক্রমাগত **Shelley** পড়িতাম এবং তথা হইতে প্রত্যাগত হইয়া ক্রমাগত **Wordworth ও Shakespeare** বার বার পড়িতাম।...বিলাতে গিয়া ইংরাজিতে কবিতা লিখিতে আরম্ভ করি এবং সেই কবিতাগুলি একত্রিত করিয়া এডুইন আর্নল্ডকে উৎসর্গ করিবার অনুরোধ চাহি এবং তৎসঙ্গে কবিতাগুলির পাণ্ডুলিপি পাঠাই। তিনি কবিতা প্রকাশ সম্বন্ধে আমাকে উৎসাহিত করিয়া পত্র লেখেন ও সে কবিতাগুলি তাঁহাকে উৎসর্গ করিবার অনুরোধ সাগ্রহে দান করেন। তখন সেই কবিতাগুলিকে **Lyrics of Ind** আখ্যা দিয়া প্রকাশ করি।”২১

রঙ্গলাল-মধুসূদনের সময় থেকেই বাংলা সাহিত্যে সার্থক ও সচেতন ভাবে ইউরোপীয় সাহিত্যের প্রভাব সঞ্চারিত হয়। মধুসূদন বাংলা সাহিত্যের মধ্যে বিশ্বসাহিত্যের কলধ্বনি জাগিয়ে তুলে তাকে ভাব-প্রকাশের উদার ক্ষেত্রে মুক্ত করতে চেয়েছিলেন। হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্রের কবিশক্তি খুব বড় ছিল না, তবুও তাঁরা বাংলা কাব্যকে ইউরোপীয় ভাবাদর্শ ও চিন্তা-চেতনার দ্বারা ঐশ্বর্যময়ী করে তুলতে চেয়েছিলেন। এই যুগের উপলক্ষ্যে ও নাটকে ইউরোপীয় সাহিত্যের ভাব-জগতের পণ্য আহরণ করার উদ্যোগ ও আয়োজন চলেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সম্মুখেও পূর্ববর্তী সাহিত্যিকদের আদর্শ ছিল। তাই তিনি এই কাব্যে শ্বেতদ্বীপের কাব্য-সরস্বতীর সঙ্গে ‘শ্বেতভূজা’ ভারতীর একটি মিলন-সূত্র রচনা করতে চেয়েছিলেন। ‘দি লিরিকস অব ইণ্ড’-এর ভূমিকায় তিনি বসেছেন : “My principal object in the composition of the following verses has been to harmonise English and Indian poetries as they ought to be.” যদিও কবির এই “self imposed mission” একটি কাব্যেই নিবদ্ধ, তবুও তিনি এ কাজে ব্যর্থ হন নি। কারণ পরবর্তীকালে ইংরেজি সাহিত্য ও বিলাতি গানের স্বর তাঁর ভাব-জীবনকে সমৃদ্ধই করেছিল। এ বিষয়ে মোহিতলালের একটি মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য :

“মধুসূদন যেমন বিজ্ঞাতির সাহিত্যিক আদর্শ নিজের আত্মায় আত্মসাৎ করিয়া বাংলা কাব্যকে নবকলেবর দান করিয়াছিলেন, দ্বিজেন্দ্রলালও আর এক ক্ষেত্রে, সেই ধরনের প্রতিভার পরিচয় দিয়াছিলেন--বিলাতি গীতি-স্বর নিজপ্রাণে গ্রহণ করিয়া তাহাকে বাংলা ছন্দে ও বাংলা সঙ্গীতে রূপ দিতে সমর্থ হইয়াছিলেন। স্রবের সেই অভিনবত্বই বাংলাভাষায় তাঁহার শ্রেষ্ঠ দান।”<sup>২২</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যপ্রবাহের উদ্ভবপদে রোমান্টিক কবিদৃষ্টি ও অকৃত্রিম গীতি-উচ্ছ্বাসের পরিচয় পাওয়া যায়। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগের ‘বিষাদোচ্ছ্বাসে’র মধ্য যে ভাবাতিরেক আছে, তাতে কবিমানসের ভাবী পথরেখা সুস্পষ্ট হয় নি—তা একটি অর্ধব্যক্ত ও অনতিশ্লুট কাব্য-কাকলির প্রকাশ মাত্র। ভাবপ্রকাশের বাকুলতা জেগেছে, কিন্তু অভিজ্ঞতা নেই—কবি-বিহঙ্গের কাছে আকাশ-বিহারের কলা-কৌশল এখনও অনায়ত্ত। মধুসূদন, হেমচন্দ্র, নবীনচন্দ্র, অক্ষয় চৌধুরী, রবীন্দ্রনাথ, অক্ষয় বড়াল প্রমুখ কবির প্রথম দিকের কাব্যেও এই ভগ্নহৃদয়ের আর্ত হাহাকার আছে।<sup>২৩</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের ইংরেজি কাব্যে এই স্রব অনেকটা কেটে গিয়েছে—ছায়ার চেয়ে এখানে আলো বেশী। প্রেম ও যৌবনস্বপ্নের মানসসঙ্গিনী কবিকে এক নূতন বসের তীর্থে নিয়ে এসেছে—যেখানে মূর্তপক্ষ কল্পনা-বিহঙ্গের অব্যব বিচরণ, যেখানে পঞ্চেন্দ্রিয়ার আৱতি-প্রদীপে যৌবনস্বপ্নের বিব্রল-বন্দনা।

## ॥ ৫ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) ১৮৯৩ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগ ও দ্বিতীয় ভাগের মধ্যে দশ বছরেরও বেশি ব্যবধান। এই দশ বছরের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালেব মনোজীবনের গভীর পরিবর্তন ঘটেছে। ‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) কবির ‘সমৃদ্ধিপর্বের’ প্রথম কাব্য। ‘দিলিরিকস অব ইণ্ড’ কাব্যে এই পর্বেরই একটি স্বল্প-সংস্কৃত আভাস ফুটে উঠেছিল—কিন্তু আভাসের বেশী আর কিছুই নয়। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগের সঙ্গেও এর দূরত্ব কম নয়। কবিও এ সম্পর্কে সচেতন :

২২। দ্বিজেন্দ্রলাল রায় : সাহিত্য-বিতান, পৃঃ ৯১ • মোহিতলাল মজুমদার।

২৩। “All of them, in their early compositions, were dominated by a morbid melancholy, an unreality, a kind of wertherism which was altogether a new current in our poetry.” [ Western Influence on 19th Century Bengal Poetry : H. N. Dasgupta. Pp XXXVII ]

“দশ বৎসরে আমার জীবনে যুগান্তর হইয়াছে—কাহার না হয় ? আজ আমি আর সে পাঠাধ্যায়ী, অনুঢ়, জগতের দূরস্থ-পরিদর্শক বিস্মিত বালক নই। —

‘আজ যেন রে প্রাপের মতন কাহারে বেগেছি ভাল ;  
উঠেছে আজ নূতন বাতাস, ফুটেছে আজ নূতন আলো।’

মলয়ানিলস্পৃক্ত, প্রেমোদ্ভাসিত আমার হৃদয়কুঞ্জে তাই এই কৃতজ্ঞ অশ্রুত কুহুধ্বনি।”

‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগে বেদনার চেয়ে বিলাস ছিল বেশী, সাধের চেয়ে সাধা ছিল অনেক কম। তখন কবি ছিলেন অনভিজ্ঞ, জগতের ‘দূরস্থ-পরিদর্শক’ মাত্র। কিন্তু দশ বছর পরে কবি ত্রিশ বছরের যুবক, বিবাহিত। জীবনের মধ্যে অভিজ্ঞতার বর্ণ সঞ্চারিত হয়েছে। কবি প্রকৃতির জগৎ থেকে মানব-লোকে প্রবেশ করেছেন। জগৎটা এখন শুধু একটি ছায়া মাত্র নয়—নব বসন্তের রক্তরাগে অশ্রুজিত। ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের কবিতাগুলির প্রধান বৈশিষ্ট্য এর স্বতঃস্ফূর্ত ও অকৃত্রিম গীতিধর্মিতা। দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসে একটি রোমান্টিক সৌন্দর্যাত্মক ভূতি ছিল, কিন্তু বিবাহ-পরবর্তী জীবনে সেই সৌন্দর্য প্রেমের নিবিড় উচ্ছ্বাসে ভরে উঠেছে। উৎসর্গ কবিতায় কবি এই সত্যটিকে স্পষ্ট করে বলেছেন :

ছিলে বা তখন  
পাপিয়ার স্বরবৎ মধুর প্রবল ;  
ছিলে বা তখন  
প্রাতঃস্বর্ণমেঘবৎ প্রগাঢ় উজ্জল ;  
ছিলে নক্ষত্রের সম অর্ধ রজনীর—  
শান্ত, দিব্য, স্থির ;—  
কিন্তু দূরস্থায়ী।

তখন সৌন্দর্যে এসেছিলে, ‘প্রেমে’ আস নাই।

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের মূল উৎস নারীপ্রেম—কবিপত্নী স্বরবালা দেবীই এই কাব্যের সৌন্দর্য ও প্রেমাত্মকতার কেন্দ্রস্বরূপিণী। প্রেমের সূক্ষ্ম ভাবাত্মকতার স্পন্দন-গুলি যেমন সূক্ষ্ম, তেমনি স্বরময়। জীবনে এই আনন্দ-চঞ্চল উচ্ছ্বাসিত মুহূর্তে যেন কোনো বাধা নেই—যুগল হৃদয়ের বিগলিত প্রেমাকাজক্ষা সমুদ্র ও নীল আকাশের বিস্তৃতির মধ্যে নিজেকে মিলিয়ে দিতে চায় :

মোদের প্রেমের পথে পাহাড় বন নাই,  
হৃদয়ে হৃদয়ে মিলি সাগরে আয় লো ধাই ;

হৃদয়ে হৃদয়ে মিলি মিশিব লো নীলিমায় ;

আয় আয় আয় লো যমুনে আয় ।

‘আর্থগাথা’র কয়েকটি কবিতায় লিরিসিজমের চূড়ান্ত পরিচয় আছে। এক তন্ত্রাত্মক স্থালালম্বন অমূল্য কবিতা ও গানগুলির উপরে এক সূক্ষ্ম সুরের আবরণ সৃষ্টি করেছে। কবির স্বপ্নবিহীন মনের এমন অকুণ্ঠ ও আত্মতন্ময় অভিব্যক্তি তাঁর পরবর্তীকালের কাব্যেও খুব স্থলভ নয়। একমাত্র ‘আলেখ্য’ ও ‘ত্রিবেণী’—কবিজীবনের ‘পরিণতি-পর্বে’র দুটি কাব্যের কয়েকটি কবিতা ছাড়া সুরধর্মের এমন অন্তরঙ্গ প্রকাশ কবির আর কোনো কাব্যে নেই। স্থাবশেষমধুর তন্ত্রাত্মক এক-একটি খণ্ডচিত্র সুরের আলপনায় বিচিত্রিত :

ঘুমায় সুরভি ফুলে, নিকুঞ্জে ঘুমায় গান,

ঘুমায় জগৎপাশে তাঁদের অলস প্রাণ ;—

আয় লো স্বপনখানি

যামিনী বহিয়ে যায় ;—

অধরে মধুর হাসি

আয়—আয়—আয় ।

বিশ্বপ্রকৃতিও প্রেমের রসে সঞ্জীবিত হয়েছে।—প্রকৃতির প্রসাধন-বৈচিত্র্যে কবি তাঁর প্রেমসৌকে নূতন আভরণে সাজিয়ে তুলেছেন। কবিমনের অধীর উৎকর্ষ ও রূপরচনার সাগ্রহ বাসনা কয়েকটি কবিতায় বর্ণের ইন্দ্রজাল বিস্তার করেছে। মানবীর প্রসাধন রচনায় প্রকৃতির অরূপণ দাক্ষিণ্য কবির সৌন্দর্যমুগ্ধ মানসলোকে এক মধুর স্বপ্নসাধ রচনা করেছে :

মেথলা দিব ভানুলেখা আনি নবঘনস্নেহে সিনায়ে ;

দিব রে বসন সাক্ষ্য মেঘে রঞ্জিত রবির ঘুমটি বিনায়ে ;

চরণের তলে দিব অলক্তক

কবির গীত ভকতিরশি ;

দিব ও অধরে অধররাগ

কিশোর প্রেম স্বপন হাসি ।

কবির প্রেম-পরিভূত জীবনে “মধুর দাসত্ব যার, লীলাময় কারাগার ; শৃঙ্খল নূপুর হয়ে বাজে।” কবি নিজের প্রেমের মধ্যে নিখিলের প্রেমসঙ্গীত শুনেছেন। প্রকৃতির ললিত-মধুর সৌন্দর্যে কবি জন্ম-জন্মান্তরের স্থখস্থিতিপূর্ণ স্বপ্নছবি দেখেছেন—“হৃদয়-রানী” ছাড়া বহিঃপ্রকৃতির সৌন্দর্যও যেন পরিপূর্ণ নয়। ব্যক্তিজীবনের প্রেমাত্মভূতি এক চিরন্তন প্রেমপ্রবাহের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়—যমুনাতীর, পর্বতমালা,

চন্দ্রকরোজ্জ্বল ঢেউয়ের নৃত্য কবিকে যুগযুগান্তের যুগ্মহৃদয়বাগের লীলা মনে করিয়ে দেয় :

এই সে যমুনাতীর, ওই সে পাহাড়মালা ;  
সেই সে চাঁদের আলো ঢেউ মনে করে থেলা ।  
মনে কি পড়ে গো, মোরা হৃদয়ে হৃদয়লীন,  
হেরিয়াছি এই শোভা কত রাত কত দিন ;—

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের যে সমস্ত কবিতা একটি মধুর স্বপ্নাবেশ ও তন্দ্রাতুর অল্পভূতিকে প্রকাশ করেছে, লিরিক হিসাবে তাদের শ্রেষ্ঠত্ব অস্বীকার করা যায় না । কিন্তু এই অল্পভূতি দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসের একটি বিশেষ অবস্থা মাত্র । এই বিহ্বলতা তাঁর মনে তেমন দীর্ঘস্থায়ী হতে পারে নি । আলোচ্য কাব্যগ্রন্থেই তার প্রমাণ আছে । রবীন্দ্রনাথ ও অক্ষয়কুমার বড়ালের কবিতায় কবিমনের এট অবস্থাটি অনেক বেশী দীর্ঘ । সম্ভবত তার কারণ দুটি—প্রথমত, রবীন্দ্রনাথ ও বড়াল কবির কাব্যে প্রেমের নৈবাত্তিক রূপরহস্যই বড় হয়ে উঠেছে, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যে ব্যক্তি-মানবীক উপস্থিতি ও সারিখানুভূতি স্পষ্টতর । প্রতাহ ও চিরন্তনের মাঝখানে যত সূক্ষ্মই হোক না কেন, একটি ব্যবধান আছে । কবির প্রেমস্বপ্নের কেন্দ্রে মানবী,— যিনি—

মর্মের সংগীতময় বর্ণে, কবিতার

স্বপ্নে ভর দিয়া ।—

এসেছে ঢাকিয়া

মাংসের শরীরে আজি সোধেগ তোমার

জীবন্ত—হৃদয় ।

এই রক্তমাংসের মানবী ও বাসনালক্ষী—দুজনকেই কবি একই হৃদয়াবেগের দ্বারা আরতি করার চেষ্টা করেছেন । কিন্তু সব সময় যেন ‘সরু মোটা’ হুটি তার এক হয়ে ওঠে নি । রক্তমাংসের মানবী সত্তা যখন জ্যোতির্ময়ী মৌল্যলক্ষীতে পরিণত হয়েছে, তখনই কবিমনের লিরিক-প্রবণতার সবোত্তম প্রকাশ ঘটেছে । কিন্তু যেখানে গৃহিণী স্বরবালার মানবী সত্তাই কবিদৃষ্টিতে বড় হয়ে উঠেছে, সেখানে কাব্যমৌল্যলক্ষী খণ্ডিত হয়েছে—লিরিকের মুহূর্মূহনাও অন্তর্হিত হয়েছে । এই জাতীয় কবিতা, সূক্ষ্ম ও কোমল মনের লঘুস্পর্শ সংবেদন নেই—এগুলি যেন নিতান্ত বাস্তববোধে কথ্য ও স্কুল হাতের রচনা । যেমন—

গরিমা আমার, গৃহিণী আমার, আমার কুটিরবাণী

প্রণয়ের খনি, প্রীতির নিব্বার আশার প্রতিমাখানি

একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে, এই কবিতাংশটিতে পরবর্তীকালের দুটি বিখ্যাত উদ্দীপক সঙ্গীতের রূপ ফুটে উঠেছে ( “দেবি আমার, সাধনা আমার, স্বর্গ আমার, আমার দেশ” ও “আমার কুটীরবাণী সে যে গো—আমার হৃদয়বাণী” ) । কবিতাটি আসলে গৃহিণীবন্দনার । সরব প্রবল ও পৌরুষদীপ্ত কবিকণ্ঠ অনেক সময় তাঁর হৃদয়ের সূক্ষ্ম ভাবানুভূতির সূচক আন্দোলনগুলিকে আচ্ছন্ন করেছে ।

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের আলোচনায় রবীন্দ্রনাথ কবিতা ও গানের মৌলিক পার্থক্য নিয়ে দীর্ঘ আলোচনা করেছেন।<sup>২৪</sup> কবিতায় কথা সবটুকু না হলেও অনেকখানি, কিন্তু গানে সুরই প্রধান । রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “সুর থলিয়া লইলে অনেক মময়ে গানের কথা শ্রীহীন এবং অর্থশূণ্য হইয়া পড়ে এবং সেইরূপ হওয়া উচিত। কারণ, সংগীতের দ্বারা যখন আমরা ভাব ব্যক্ত করিতে চাহি তখন কথাকে উপলক্ষ্য মাত্র করাই আবশ্যক ; কথার দ্বারাই যদি সকল কথা বলা হইয়া যায় তবে সংগীত সেখানে খর্ব হইয়া পড়ে।” হিন্দুস্থানী গানের সঙ্গে বাংলা গানের তুলনামূলক আলোচনা করে কবি বলেছেন :

“হিন্দুস্থানী বিশুদ্ধ সংগীত প্রাবল্য লাভ করিয়াছে কিন্তু বঙ্গদেশে কাব্য ও সঙ্গীতের সম্মিলন খটিয়াছে। গানের যে একটি স্বতন্ত্র উদ্দেশ্য, একটি স্বাধীন পরিণতি তাহা এদেশে স্থান পায় নাই। কাব্যকে অন্তরেব মধ্যে ভালো কবিতা ধ্বনিত করিয়া তুলিবার জগুই এদেশে সংগীতের অবতারণা হইয়াছিল।”

দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ আলোচনা প্রসঙ্গে কাব্য-সঙ্গীত বা কথা-সঙ্গীত সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ যা বলেছেন বাংলার গীতিকারদের সম্পর্কে তা সাধারণভাবে প্রযোজ্য । রবীন্দ্রনাথের এই সমালোচনাটির মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের গানগুলিকে দুভাগে ভাগ করা হয়েছে । এখানে কবি গান ও কবিতার মধ্যে তুলনামূলক আলোচনা করতে গিয়ে গীতিধর্মিতার তারতম্য সম্পর্কে আলোচনা করেছেন । তিনি বলেছেন যে এমন কতকগুলি রচনা আছে যা সুরসংযোগে গীত হলেও তা প্রকৃতপক্ষে গান নয় । আবার এমন কতকগুলি কবিতা আছে যা সুরসংযোগের অপেক্ষা রাখে না—সুর না থাকলেও তাকে অনায়াসে গান বলা যায় । রবীন্দ্রনাথের এই আলোচনা থেকে কাব্যটির গীতিধর্মিতা সম্পর্কে নিঃসংশয় হওয়া যায় । কিন্তু আর্যগাথার কতকগুলি কবিতায় যে গীতিরসেব পূর্ণ আশ্বাদন সম্ভব নয়, এ কথাও কবি বলেছেন । কিন্তু কেন ?

এর প্রধান কারণ হল দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট কাব্যরীতি ও ভাষা । যে সমস্ত কবিতায় প্রচলিত ছন্দবিধি ও মনুণ স্তকুমার বাণীভঙ্গিকে কবিতার ভাষায় পরিণত

করা হয়েছে, সেখানে গীতিধর্মের ললিত লীলাস্পন্দন স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে ওঠার পথে কোনো বাধা ঘটে নি—সেখানে অল্প-বিস্তর সঙ্কেত-ব্যাঞ্জনাও আছে। কিন্তু যেখানে কবিতার মধ্যে গদ্যাত্মক কাব্যরীতি, সংলাপাত্মক ভঙ্গি ও যুক্তির ভাষা এসে পড়েছে সেখানে কবিতার স্বচ্ছন্দ লিরিক প্রবাহ উপলব্ধির কাব্যভূমিতে নানাভাবে প্রতিহত হয়ে একটি তীক্ষ্ণগ্রা তির্যকরূপ লাভ করেছে। কবির প্রেম ও সৌন্দর্য্যভূতি গদ্য-বাহনে আরোহী হয়ে তার লিরিসিজমই শুধু হারিয়ে ফেলে নি, যৌবনস্বপ্নের সংরাগকেও অনেকখানি হারিয়ে ফেলেছে :

আহা—

যদি কোনো মস্তবলে সুন্দর ধরণী

হইত আবদ্ধ এক স্বরে ;

যদি অপ্সরার সংমিলিত গীতধ্বনি

হত সত্য ; নৈশ নৌলাসরে

প্রত্যেক নক্ষত্র যদি প্রাণোন্মাদী স্বর

হইত ; অথবা যদি হেম

সন্ধ্যাকাশ অকস্মাৎ একটি দিগন্তব্যাপী ঝঙ্কার হইত ;

হইত আশ্চর্য্য তাহা ।

কিন্তু হইত না অর্ধমধুর সংগীত ও

যেমতি মধুর

স্বপ্নময়, কুহুময় ‘প্রেম’ ।

‘আর্যগাথা’ দ্বিজেন্দ্রলালের পরিণত শক্তির কাব্য নয়, এমন কি বিশিষ্ট শক্তির কাব্যও নয়। কিন্তু এই কাব্যটি দ্বিজেন্দ্রলালের কবিমানসের দ্বিমুখী অভিব্যক্তির যে সঙ্কেতচিহ্ন একে গিয়েছে, ভাবীকালের পূর্ণ কবিশক্তির কাব্যগুলি সেই পথ-নির্দেশকেই প্রায় চূড়ান্তভাবে স্বীকার করেছে। ‘আর্যগাথা’ মূলত স্বতোৎসারিত কাব্য হলেও কখনো কখনো গদ্যের যুক্তিপ্রধান ভাষা ও বাক্যবিজ্ঞান দ্বিজেন্দ্রলালের কবিশক্তিকে আর এক পথে নিয়ন্ত্রিত করেছে। কিন্তু অগ্ন প্রসঙ্গ বাদ দিলে বিশুদ্ধ লিরিক হিসেবে আর্যগাথার কতকগুলি কবিতার কাব্যমূল্য অনস্বীকার্য। দ্বিজেন্দ্রলালের এই যুগের কোনো কোনো কবিতার বিরুদ্ধে অগভীরতার অভিযোগও করা যায়। কিন্তু ‘আর্যগাথা’য় এমন কয়েকটি কবিতা আছে, যা শুধু যৌবন-বেদনার বহিরাশ্রয়ী লীলারূপ নয়,—হৃদয়ের নিগূঢ় অন্তস্তলকেও তা আড়োঁলিত করে, প্রেমের চিরন্তন রহস্যকেও উচ্চকিত করে তোলে :

তোমার হৃদয়খানি      আমার এ হৃদয়ে আনি  
 রাখি না কেনই যত কাছে,  
 যুগল হৃদয়মাঝে      কি যেন বিরহ বাজে,  
 কি যেন অভাবই রহিয়াছে।  
 এ ক্ষুদ্র পরাণ ভরি'      যেন পরিমাপ করি,  
 'দিয়া প্রেম পূরে নাক সাধ এ ;  
 যত ভালবাসি তাই,      আরও বাসিতে চাই—  
 অপূর্ণ বাসনা পড়ি কাদে।

এই কবিতাটিতে কবি ব্যক্তিহৃদয়ের আকাজক্ষাকে এক অসীম ও শাস্তত প্রেমের ব্যঞ্জনার সঙ্গে মিশিয়ে বিশ্বব্যাপক করে তুলেছেন :

সে দিন এ প্রাণ ছুটি,      অসীম রাজত্বে উঠি  
 যাবে মিশি যুগ যুগ বাহি ;  
 জগতের কথা সব এ      স্বপ্নবৎ বোধ হবে  
 জগৎ বিষয়ে রবে চাহি।

দ্বিজেন্দ্র-সাহিত্যে এই কবিতাটি চূর্ণভ-দোমর !

## ॥ ৬ ॥

‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) কাব্যটির মধ্যে ছুটি ভাগ আছে। কবি প্রথম ভাগের নাম দিয়েছেন ‘কুহ’। এই অংশে তাঁর মৌলিক কবিতাগুলি সঙ্কলিত হয়েছে। দ্বিতীয়াংশটির নাম ‘পিউ’। এই অংশে কবি কয়েকটি “অতি প্রসিদ্ধ ইংরাজি স্কচ ও আইরিশ সংগীতের অনুবাদ” করেছেন। বিলাত-প্রবাসকালে দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাতি গানের চর্চা করেছেন। বিলাত-প্রবাসকালে তিনি যে বিলাতি গান—ইংরেজি, স্কচ ও আইরিশ গানের প্রতি কতদূর আকৃষ্ট হন, তা তাঁর এই সময়ের কয়েকটি পত্রাংশের মধ্যে বিশেষভাবে ফুটে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাত-প্রবাসকালে বিদেশী সাহিত্য ও সঙ্গীতের প্রতি এক তীব্র আকর্ষণ অনুভব করেছেন। ইংরেজি কাব্য-নাটক পড়ে খেতদ্বীপের কলা-লক্ষ্মীর যে মূর্তি তাঁর মানসলোকে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছিল, তাকেই তিনি সে দেশের কবি-নাট্যকারদের স্মৃতিরঞ্জিত বিভিন্ন সাহিত্য-তীর্থের মধ্যে অনুসন্ধান করেছেন। স্বাধীনচেতা স্কটল্যান্ডবাসীদের জীবনচরণ ও সংস্কৃতি সম্পর্কে তিনি যেখানে সঙ্গ্রাংশস মন্তব্য করেছেন, সেখানে স্কচ গানের কথাও বলেছেন :



“স্কটল্যাণ্ডবাসী ইংলণ্ডবাসীকে ঘৃণা না করুক, অন্তত তাহার সহিত হরিহরাস্থা নয়। স্কট কবি নিজে পাহাড়ময় দেশেরই গরিমা গান করেন “The land of lakes, the land of lakes,” “Auld Long Syne” ইত্যাদি প্রসিদ্ধ গান ইংলণ্ডের মহিমা কীর্তন নহে। ইহারা—স্কচ জাতিরা অত্যন্ত স্বদেশপ্রেমী।...স্কচ-জাতি স্বাধীনচেতা, উন্নতচরিত্র, বীরজাতি; স্কটল্যাণ্ড বীরের জননী। তাহাদের দেশও ক্রম, ওয়ালেসের প্রসূতি। তাহাদেরও বিস্তৃত সাহিত্য আছে; তাহাদের স্কট, বার্নস ও কার্লাইল আছে।...স্কটল্যাণ্ডও যদি ইংরাজ-প্রদীপ্ত না হইত, তাহা হইলে এত স্বদেশপ্রেমের উচ্ছ্বাস উঠিত না। স্কচ জাতির দেশপ্রেমিকতা গভীর অপরিমেয়। প্রতি গানেই তাহার স্কুলিঙ্গ বিद्यমান”।<sup>২৫</sup>

এই প্রসঙ্গে ইংলণ্ড ও আয়ারল্যান্ডের সম্পর্ক সম্বন্ধে তিনি যে মন্তব্য করেছেন তাও প্রণিধানযোগ্য :

“...আইরিশদিগের প্রতি ইংরাজের ভূতপূর্ব অবিচারের কথা ইতিহাসজ্ঞ কাহারও অবদিত নাই। তাহারা সে সব ভুলিতে পারে নাই।...তাহাদিগের গৌরব ভূতকালের কথা নয়। আয়ারলণ্ড ডিউক অব ওয়েলিংটন, বার্ক ও মুরের জননী। তাহাদের বাহুবল আছে, বুদ্ধি আছে। তাহারা ইংরাজের মতই সভ্য। কেন তাহারা ইংরাজ রাজত্বের অবিচার নীরবে সহিবে? <sup>২৬</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের এই দুটি পত্রাংশ তাঁর অনুবাদ-সঙ্গীতগুলি প্রসঙ্গে বিশেষভাবে স্বত্ব্য। প্রবাসী কবি স্কচ ও আইরিশদের মতো দেশপ্রেমের আদর্শে উদ্ভুদ্ধ হয়ে উঠেছিলেন। তা ছাড়া স্কট, বার্নস, মুর প্রমুখ কবির সঙ্গীতগুলির গীতিধর্মিতা কবিত্বকে গভীরভাবে আন্দোলিত করেছিল। অনুবাদ-গীতিগুলির অধিকাংশই বিখ্যাত সঙ্গীত। তখনকার দিনে বাংলা দেশেও বিলাতি গানের একটি আবিহাওয়া ছিল। ইউরোপীয় শিক্ষা ও সংস্কৃতির প্রভাবে যেমন সাহিত্য প্রভাবিত হয়েছিল, তেমনি সঙ্গীতের ইতিহাসেও এই সময় কতকগুলি উল্লেখযোগ্য ঘটনা ঘটে। বিলাতি সঙ্গীতের চর্চা নানাভাবে প্রসার লাভ করেছিল। কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘গীতি-সুত্রসার’ (১৮৮৫) গ্রন্থে তার প্রমাণ পাওয়া যায়।<sup>২৭</sup> জোড়াসাঁকোর ঠাকুর-বাড়িতেও বিলাতি সঙ্গীতের চর্চা শুরু হয়েছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘সরোজিনী’ নাটকের দুটি গানের ‘স্বর ছিল বিলেতি।’ মেকালের এই বিলাতি গানের আবহাওয়া সম্পর্কে প্রমথ চৌধুরী বলেছেন : “রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে আমার পরিচয় হবার চার-পাঁচ মাস পরে তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্রী এবং অভিজ্ঞার বড়দিদি শ্রীমতী

২৫। বিলাতের পত্র : ৫ই মার্চ, ১৮৮৫ সালে লিখিত পত্র।

২৬। ই : ৫ই ফেব্রুয়ারি, ১৮৮২-এর চিঠি।

প্রতিভাদেবীর সঙ্গে দাদার বিবাহ হয়।...তিনি পিয়ানো বাজাতেন ওস্তাদী বিলেতি বাজনা। বেঠোভেনের ‘Funeral March’ ও ‘Moonlight Sonata’ আমি অন্তত হাজার বার শুনেছি। তাই থেকে আমার বিলেতি গান-বাজনার উপর যে অশ্রদ্ধা ছিল, তা কমে যায়।”<sup>২৬</sup> এক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের প্রসঙ্গও সঙ্গীত। প্রথমবার বিলাতে থেকে ফিরে এনে তিনি মুরের আইরিশ মেলোডিজের গান এবং অগ্ৰাণ্ণ বিলাতি গান গেয়ে শুনিয়েছিলেন। এই দেশী ও বিলাতি সুরের বিচিত্র পরীক্ষা-নিরীক্ষাই তাঁর ‘বাস্তবিকপ্রতিভার’ জন্মলগ্নে। দ্বিজেন্দ্রলালের বিদেশী সঙ্গীত অনুবাদের মূলে তাঁর একটি ব্যক্তিগত ‘ভালোলাগা’র দিক আছে, কিন্তু এই যুগে আমাদের দেশে বিলাতি গানেরও যে চর্চা ও নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষা চলেছিল, এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

তখনকার কালে বিলাতি গানের মধ্যে সবচেয়ে জনপ্রিয় ছিল কবি টমাস মুরের ‘আইরিশ মেলোডিজ’ (১৮০৭)। উনিশ শতকের বাঙালী কবি বিলাতি ও সঙ্গীত-রসিকদের উপর মুরের এই গ্রন্থটির প্রভাব ছিল অসাধারণ। দ্বিজেন্দ্রলালের অনুবাদ-সঙ্গীতগুলির মধ্যে মুরের কবিতাও আছে। রবীন্দ্রস্মৃতি বর্ণনা করতে গিয়ে ইন্দিরা দেবী চৌধুরানী তখনকার বিলাতি সঙ্গীতের জনপ্রিয়তা ও ‘আইরিশ মেলোডিজ’ প্রসঙ্গে বলেছেন : “ সে বয়সে অবশ্য এর সম্পূর্ণ রসগ্রহণ করার ক্ষমতা আমার ছিল না, কিন্তু এটুকু মনে আছে যে “won’t you tell me, Molly darling”, “Darling, you are growing old,” “Good-bye sweet heart, good-bye” প্রভৃতি তখনকার জনপ্রিয় গানগুলি তিনি গাইতেন। আইরিশ কবি টমাস মুরের Irish Melodies তখন খুব লোকপ্রিয় হয়েছিল। তার মধ্যে “The last Rose of Summer” নামে একটি গান আমি ফিরতিবেলায় জাহাজের কাপ্তেনকে গেয়ে শুনিয়ে-ছিলুম, একটু একটু মনে পড়ে। পরবর্তী জীবনে আমি অবশ্য রবিকাকার অনেক বিলিটী গানের সঙ্গে পিয়ানো বাজিয়েছি, সে-সব এখনও সেদিনের মুক শাস্ত্রীস্বরূপ আমার বাঁধানো বইয়ে পড়ে আছে, যথা—“In the glooming,” “Then you’ll remember me,” “Good night, good night beloved,” স্বইনবানের “If etc.। এ ছাড়া বেন্ জনসনের বিখ্যাত গান “Drink me only with thine eyes” ভেঙে লিপেছিলেন “কতবার ভেবেছি”।<sup>২৭</sup>

‘আর্ধগাথা’ প্রথম ভাগের কয়েকটি দেশপ্রেমমূলক কবিতায় মুরের প্রভাব আছে। বিলাত-প্রবাসকালে তিনি মুরের সঙ্গীতগুলির সঙ্গে বিশেষ ভাবে পরিচিত হয়েছিলেন।

২৭। রবীন্দ্র-সঙ্গীত : শান্তিদেব ঘোষ, পৃ: ১২৩।

২৮। পূর্বোদ্ধৃতিত গ্রন্থ, পৃ: ১২৭-১২৮।

২৯। রবীন্দ্রস্মৃতি : ইন্দিরা দেবীচৌধুরানী : বিবর্তনীয় পত্রিকা, বৈশাখ-আবাদ. ১৩৬৪।

মূরের “My Harp” কবিতাটির আদর্শে দ্বিজেন্দ্রলাল ‘সাদের বীণা’ গানটি রচনা করেন।<sup>৩০</sup> ‘Rule Britannia’ নামক বিখ্যাত ইংরেজি সঙ্গীতের আদর্শে “যখন নীলিমা জলপি হৃদয়ে, উঠিল বৃন্দ ঈশ্বর আদেশে” রচিত হয়। পরিণত বয়সে এই গানটিকেই আদর্শ করে তিনি বিখ্যাত “ভারতবর্ষ” গানটি রচনা করেছিলেন। ‘আর্যগাথা’র অনুবাদ-কবিতাগুলির কাব্যমূল্য ও সঙ্গীতমূল্য দুই-ই দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট শক্তির পরিচয় বহন করে। অনুবাদকার্যে দুটি বিষয়ের দিকে বিশেষ লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন। মূলের সঙ্গে যতদূর সম্ভব সঙ্গতি রক্ষা করতে হবে, কিন্তু দেখতে হবে, যে ভাষায় অনূদিত হচ্ছে তার রসরূপটি যেন ফুটে ওঠে। ফিটজিরাল্ডের গুণের ঠৈয়ামের অনুবাদ বিশ্ববিশ্রুত। এর কারণ হল এই যে কবি তাঁর অনুবাদ-কবিতায় শুধু কথা বা বাক্যের ভাবান্তর সাধনই করেন নি, তিনি তার সঙ্গে ইংরেজি কাব্যের নিজস্ব প্রকৃতি মিশিয়ে দিয়েছেন। তার চেয়েও বড় কথা হল, তিনি মূলের সঙ্গে যোগ রেখেই ‘আপন মনের মাধুরী’ ছড়িয়ে দিয়েছেন। ফলে ফিটজিরাল্ডের এই অসাধারণ অনুবাদ-গ্রন্থটি অনুবাদ হয়েও ‘নূতন সৃষ্টি’তে পরিণত হয়েছে। তাই তাঁর মৌলিক কবিতাগুলি কালের শাসনে হারিয়ে গিয়েছে, কিন্তু অনুবাদ-কাব্যটি আজও নিজস্ব মহিমায় সমুজ্জ্বল।

উনবিংশ শতাব্দীর বাংলা সাহিত্যে অনুবাদকার্যের নানা প্রয়াস লক্ষ্য করা যায়। প্রাচ্য-প্রাচ্যাত্য নানা সাহিত্যের গদ্য, কবিতা ও নাটকের অনুবাদ শুরু হয়েছিল। সংস্কৃত সাহিত্যের অনুবাদ মধ্যযুগেও হয়েছে—রামায়ণ, মহাভারত, ভাগবত ও বিবিধ পুরাণের যে অনুবাদ হয়েছে তার প্রাচুর্য ও বিস্তৃতি কম নয়। কিন্তু উনবিংশ শতাব্দীর অনুবাদ-সাহিত্য-রচয়িতাদের দৃষ্টি শুধু সংস্কৃত সাহিত্যের উপরেই নিবদ্ধ রইল না, পাশ্চাত্য সাহিত্যের বিচিত্র সৃষ্টির দিকেও তাঁদের দৃষ্টি প্রসারিত হল। এ বিষয়ে হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্রের কতকগুলি খণ্ডকবিতা বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য—আর বিভিন্ন কাব্যংশে মধুসূদনের অনুবাদ তো অনুবাদ নয়, নিজস্ব সৃষ্টি। অনুবাদকার্যে সে যুগে সবচেয়ে বেশী রুচিতে দেখিয়েছেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অনুবাদ-সাহিত্যের প্রসার যেমন বিপুল, তেমনি এর অনন্তসাধারণ বৈচিত্র্য। তা ছাড়া সবচেয়ে বড় কথা হল এই যে তিনি একেবারে মূল থেকেই অনুবাদ করেছেন। প্রিয়নাথ সেনও বিদেশী কবিতার কিছু অনুবাদ করেছিলেন। ১৩০৭ সনের ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় তিনি পারসিক কবিতার

৩০। “দ্বিজেন্দ্র Moore-এর Irish Melodies পাঠ করিতে ভালবাসিতেন এবং সেই কবিতাগুলির মধ্যে ‘My Harp’ কবিতাটি দ্বিজেন্দ্রের বিশেষ প্রিয় ছিল—তিনি সেই কবিতাটি বন্ধু-বান্ধবের পাঠ করিয়া শুনাইতেন। সম্ভবতঃ সেই কবিতাটিকে আদর্শ করিয়া দ্বিজেন্দ্র ‘সাদের বাণী’ গীতটি রচনা করেন।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃঃ ২৩৪।

বৈশিষ্ট্য ও কাব্যরীতি অনুযায়ী ওমর খৈয়ামের অনুবাদ শুরু করেছিলেন। অক্ষয়-কুমার বড়ালেরও কতকগুলি অনুবাদ-কবিতা এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। ভিক্টর হ্যাগো, শেলী, ব্রাউনিং প্রমুখের কতকগুলি গীতিকবিতার তিনি অনুবাদ করেন। তাঁর ‘পাছ’ কবিতাটি<sup>৩১</sup> “ওমরের অনুবাদ ও অনুসরণ।”

অনুবাদকর্মের মূলে তিনটি কারণ সক্রিয় থাকতে পারে। প্রথমত, অনুবাদের ভিতর দিয়ে বিদেশী সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ ভাবকে নিজের ভাষায় সঞ্চারিত করে তাকে সমৃদ্ধ করে তোলা হয়। দ্বিতীয়ত, অনুবাদের মাধ্যমে জ্ঞান-বিজ্ঞান-পরিণীলিত মন অনেকটা তৃপ্তিলাভ করে। এই প্রসঙ্গে সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের অনুবাদ-কবিতাগুলির কথা বলা যায়। সত্যেন্দ্রনাথের তীব্র জ্ঞানাত্মশীলনস্পৃহা, অধ্যয়ননিষ্ঠা ও গবেষকবৃত্তি তাঁর অনেকগুলি অনুবাদ কবিতা রচনার প্রেরণামূলে। বিদেশী কবিতার ছন্দসম্পদ ও কাব্যরূপ পর্যন্তও তিনি কখনো কখনো নিজের ভাষায় আত্মসাৎ করার চেষ্টা করেছেন। তৃতীয়ত, অনেক সময় রাজনৈতিক উদ্দেশ্য সাধনের জন্তও অনুবাদ করা হয়। অবশ্য এ জাতীয় অনুবাদের সব সময় সাহিত্যিক মূল্য থাকে না। অনুবাদক দ্বিজেন্দ্রলাল প্রথমোক্ত কারণেই অনুবাদকর্মে প্রবৃত্ত হয়েছিলেন।

বিদেশী কবিতার অনুবাদেও দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার গীতিধর্মিতা পরিস্ফুট হয়েছে। কাহিনীমূলক গাথা কবিতা, প্রেম ও লৌকিক জীবনের আনন্দ-বেদনা-সমন্বিত কবিতা, দেশপ্রেমের কবিতা ইত্যাদি বিচিত্রবিষয়শ্রিত রচনা এখানে স্থান পেয়েছে। ‘Auld Robin Gray’ স্কটল্যান্ডের একটি বিখ্যাত গ্রাম্যগাথা। দ্বিজেন্দ্রলাল সেই গ্রাম্যগাথার আঞ্চলিক ও স্থানিক চিত্রগুলিকে (local colour) সম্পূর্ণ ভাবে মুছে ফেলে তাকে বাংলাদেশের গ্রাম্যজীবন সহজ ও মর্মস্পর্শী একটি কাহিনীতে পরিণত করেছেন। হেম, নবীন ও রামী—তিনজন গ্রাম্য তরুণ ও একজন গ্রাম্য তরুণীর কাহিনীকে নিয়ে কবি প্রেমজীবনের এক ত্রিভুজ রচনা করেছেন! স্কটল্যান্ডের বিস্তৃত কাহিনীটির আদর্শে কবি বাংলা দেশেরই একটি গ্রাম্য প্রেমের কাহিনী ফুটিয়ে তুলেছেন। হেমের সঙ্গে রামীর বিয়ে ঠিক। কিন্তু টাকার দরকার—তাই “টাকা-কড়ির জন্ত হেম গেল দেশান্তর।” এমন সময় রামীদের দুর্ভাগ্য ঘটল—গোক চুরি গেল, মায়ের অসুখ হল—তাতে “বাবার কাজ বন্ধ হল, তাঁত বোনা মার।” পরিবারের এই দুঃসময়ে প্রোট নবীনই তাদের সংসার চালাত। কর্তব্যের খাতিরে নবীনকেই রামীর বিয়ে করতে হল, কিন্তু “পরায় আমার রইল। হেমের, নবীন হ’ল স্বামী।” বিয়ের অল্পদিন পরেই হেম ফিরে এসে রামীকে বিয়ে করতে চেয়েছে। রামীর মনে শুরু হল তীব্র অন্তর্ঘর্ষ। একদিকে সমাজ ও নীতির শাসন, অন্যদিকে

ব্যক্তিরূপের তীব্র প্রেমাকাজক্ষা—এই দুই বিপরীত প্রবাহের অন্তর্দ্বন্দ্ব সর্বদা ক্লেশ-কল্যাণ জীবনে যে মর্যাদাসিক চিত্তদাহের সৃষ্টি হয়েছে, দ্বিজেন্দ্রলাল তাকে অত্যন্ত সহানুভূতির সঙ্গে রূপ দিয়েছেন। স্কটল্যান্ডের ক্লেশ তরুণীর মর্মব্যথাকে দ্বিজেন্দ্রলাল বঙ্গবালার মর্মবেদনায় পরিণত করে এক চিরন্তন নারীরূপের সার্বজনীন আত্মধ্বনিকে মর্মরিত করে তুলেছেন :

যখন মেঘরা তাদের পী'ডে গোয়ালেতে গাই  
শ্রান্ত জগৎ ঘুমিয়ে যখন জেগে ত কেউ নাই ;  
তখন আমার চক্ষে ঝরে প্রাণের বাবিধার,  
আর পাশেতে ঘুমিয়ে থাকে সোয়ামী আমার ।

অনুবাদ হয়েও কবিতাটি নূতন সৃষ্টিই হয়ে উঠেছে ।

‘We’re a Noddin’-ও আর একটি বিখ্যাত স্কচ গান। এই কবিতার অনুবাদে দ্বিজেন্দ্রলাল ক্রতিস্থ দেখিয়েছেন। মূল কবিতার শব্দার্থ অনুবাদ করেই তিনি ক্ষান্ত হন নি, মূল রসটি বাঙালী মনেও গভীরভাবে সঞ্চারিত করার জন্ত তিনি মৌখিক বুলি ও ভাবপ্রকাশক স্নেহাত্মক শব্দকেও ব্যবহার করেছেন। হেম ফিরে এসেছে—এই খুশিকে কবি অতি সহজে অন্তের মনে সঞ্চারিত করেছেন :

কবে এ—এ সে গিয়েছিল পরাণ ছিল ভার,  
বিদায় দিলু কৈদে, ডেকে দেখব কি তায় আর ।

এখন বড়ই খুশী খুশুখুশু খুশী

এখন বড়ই খুশী আছি মোরা ভাই ।

‘My heart’s in the highland’ গানটি শৈলবন্ধুর ও অগণিত হৃদ শোভিত আয়ল্যান্ডের আর একটি জনপ্রিয় সঙ্গীত। স্বদেশপ্রীতি ও স্বদেশের প্রাকৃতিক সৌন্দর্য বিষয়ক এই কবিতাটি দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসের অত্যন্ত অনুল। পরবর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলালের দেশপ্রেমের কোনো কোনো গানে এই সঙ্গীতটির ভাবরস থাকা খুব বিচিত্র নয়। ‘Caller Herring’ কবিতাতেও কবি স্কটল্যান্ডের মৎস্যবিক্রেতাদের স্তরটিকে বাংলাদেশের মৎস্যজীবীদের কণ্ঠেই ফুটিয়ে তুলেছেন :

কে, কিনবে তাজা পোনা মাছ এ,  
তারা খেতে ভাল, হজমি আছে ;  
কিনবে তাজা পোনা মাছ এ,  
টটকা ঝিলে ধরা ।

বলা বাহুল্য, স্কটল্যান্ডের হেরিং মাছ বাংলাদেশের ‘তাজা পোনা মাছে’ পরিণত হয়েছে ।

‘Won’t you buy my pretty flowers’ গানটিকে মোটামুটি ভাবে একটি স্বচ্ছন্দ অহুবাদ বলা যায়। ‘Some Folk’ গানটির উল্লাসরস ছন্দের লঘুলীলায় ও চলতি ভাষার দ্রুতসঞ্চারী গতিতে হৃন্দর ফুটে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলাল টম মুরের ‘Go where glory waits thee’ গানের অহুবাদ করেছেন। মূলের সঙ্গে মিলিয়ে দেখলে অহুবাদকারীর কৃতিত্ব কতখানি, তা বোঝা যাবে। ‘আইরিশ মেলোডিজ’ এ আছে :

When at eve thou rovest  
By the star thou lovest,  
Oh ! then remember me.  
Think, then home returning,  
Bright we’ve seen it burning,  
Oh ! thus remember me.

দ্বিজেন্দ্রলাল অহুবাদ করেছেন :

যখন দেখবে, মধুর সাঁঝে,  
সে তারাটি আকাশ মাঝে,  
আমায় একবার মনে কোরো ;  
আসতে মোরা বাড়ী ফিরে  
দেখতেম সে তারাটিরে ;  
আমায় একবার মনে কোরো।

‘Erin oh Erin’ গানটিতে মুর আয়র্ল্যান্ডের চারণ কবির দায়িত্ব গ্রহণ করেছেন—মাতৃভূমিকে প্রেয়সী কল্পনা করে আশাবাদী কবি জাগরণের মন উচ্চারণ করেছেন। বলা বাহুল্য এ গানটিও দ্বিজেন্দ্রলালের কবি-কল্পনার পক্ষে অত্যন্ত অহুকূল হয়ে উঠেছিল। এই গানটির দ্বিতীয় স্তবকে আছে :

And though slavery’s cloud o’er thy morning hath hung  
The full moon of freedom shall beam round thee yet.

মুরের গানের এই অংশটি পরবর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি সুবিখ্যাত গানে সম্বন্ধতর হয়ে উঠেছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের অহুবাদ কবিতাগুলির মধ্যে কোনো ক্রটি নেই এ কথা বলা যায় না। ‘Under the green wood tree’-র মতো সুবিখ্যাত গানটির অহুবাদে অনেকখানি ভাবগত আড়ষ্টতা আছে—গানটির অন্তর্নিহিত লিরিসিজমও তাই ফুটে উঠতে পারে নি। স্কটের বিখ্যাত গান ‘Auld Lang Syne’-এর অহুবাদ করেছেন

বাংলা হরফে, কিন্তু হিন্দী ছড়া কবিতার চঙে। ‘Home, Sweet home’-ও খুব রমণীয় অম্ববাদ নয়, আড়ষ্টতা আছে। ‘Rule Britannia’-ও খুব ভালো অনুদিত হয় নি—প্রকাশরীতিতেও গভ্যাত্মক রীতি যেন প্রবল হয়ে উঠেছে। সম্ভবত, এই অম্ববাদটি কবিরও খুব মনঃপূত হয় নি—তাই তিনি পরবর্তীকালে এই ছন্দে ‘ভারতবর্ষ’ গানটি লিখেছিলেন। কিছু কিছু ক্রটি-বিচ্যুতি সত্ত্বেও বিদেশী গানের অম্ববাদে তিনি সার্থক হয়েছেন। এক রবীন্দ্রনাথ ছাড়া এই সব গানকে আর কোনো কবি এমন সন্ধ্যাবহার করতে পারেন নি। রবীন্দ্রনাথ এক সময় অক্ষয় চৌধুরীর কাছে মূরের ‘আইরিশ মেলডিজ’-এর কবিতাগুলির “মুগ্ধ আবৃত্তি” শুনেছিলেন। সেই থেকে তাঁর সেই গানগুলি সুরে শোনার ইচ্ছা হয়। বিলাতে গিয়ে তিনি সেই আশা পূর্ণ করেছিলেন।<sup>৩২</sup> তিনি এর কয়েকটি সঙ্গীত অম্ববাদও করেছিলেন।<sup>৩৩</sup>

বিদেশী সঙ্গীতের অম্ববাদের মধ্যে অম্ববাদক দ্বিজেন্দ্রলালকে পাওয়া যায়, আর পাওয়া যায় গীতিকাব দ্বিজেন্দ্রলালকে। তিনি অর্থব্যয় করে পাশ্চাত্য সঙ্গীত শিখেছিলেন, ভারতীয় সঙ্গীতের সঙ্গেও তাঁর গভীর পরিচয় ঘটেছিল। তাই তিনি অতি সহজেই সুরের ভিতর দিয়ে পূর্ব-পশ্চিমের সমন্বয় করেছিলেন।

## ॥ ৭ ॥

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগে সৌন্দর্যের সূক্ষ্ম অলুভূতি ও প্রেমের মাধুর্য স্বতঃস্ফূর্ত গীতি-উচ্ছ্বাসে প্রকাশিত হয়েছে। এই কাব্যটি প্রকাশ করার চার বছর আগে ‘একঘরে’ নামক বিদ্রূপাত্মক নকশা (১৮৮৯) প্রকাশিত হয়েছিল। ‘আর্যগাথা’ গ্রন্থাকারে চার বছর পরে প্রকাশিত হলেও এর কিছু কিছু কবিতা ‘একঘরে’ প্রকাশের আগেই লেখা হয়েছিল। হৃগভীর পত্নীপ্রেম ও দাম্পত্য জীবনের সুখতৃপ্ত আনন্দের সঙ্গে সঙ্গে তাঁকে সামাজিক নির্যাতনও ভোগ করতে হয়েছে। বিলাত-ফেরত হয়ে আসা ও বিবাহ-ব্যাপার এই দুটিই ছিল তাঁর সামাজিক নির্যাতনের কারণ। ‘আর্যগাথা’র কবিতাগুলিতে যখন কবিজীবনের রোমান্টিক প্রেমস্বপ্ন গাঢ় হয়ে এসেছে, তখনই তিনি পাশাপাশি ‘একঘরে’ নকশায় বিদ্রূপের নির্মম হাতিয়ার হাতে নিয়েছেন। এইখান থেকেই দ্বিজেন্দ্রলালের কবিচরিতে একটি জটিলতার সৃষ্টি হয়েছে। একদিকে অন্তর্মুগ্ধ কবিচিত্ত, আর

একদিকে বহিমুখী সামাজিক মন। অন্তর্মুখী কবিমনের সৃষ্টি ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ, পারিপার্শ্বিক-সচেতন বহিমুখী সামাজিক মনের সৃষ্টি পরবর্তী কাব্য ‘আষাঢ়ে’ (১৮৯৯)। এইখান থেকে দ্বিজেন্দ্র-কাব্যপ্রবাহের সমৃদ্ধি-পর্বের দ্বিতীয় স্তর শুরু হল। ‘আষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গানের’ ফলশ্রুতি অনেকটা এক। সমৃদ্ধি-পর্বের সর্বশেষ স্তর ‘মন্দ্র’ কাব্যে প্রকাশিত হয়েছে।

‘আষাঢ়ে’ দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বপ্রথম বাঙ্গবিজ্ঞপাত্নক কাব্য হলেও একে আকস্মিক বলা যায় না। দ্বিজেন্দ্রলালের লিরিকের অন্তরালে যে শৈলবন্ধুর কঙ্করময় একটি অংশ ছিল, ‘আর্যগাথা’ মাঝে মাঝে তার উগ্র প্রকাশ ঘটেছে—সেখানে গান নেই, আছে সংলাপাত্মক গল্প, আছে যুক্তি-তর্কের ভাষা। ‘একঘরে’-র গল্পরীতিই যেন গীতিরসে অভিষিক্ত হয়ে সেখানে দেখা দিয়েছে, তবুও তাঁর বলিষ্ঠ ঋজু যুক্তিপন্থী মেজাজ অপসারিত হয় নি—তাই সেখানে লিরিকের লতা-নমনীয় আবেদন মাঝে মাঝে শব্দ-পেশল গতাত্মক ভঙ্গির দ্বারা বাহত হয়েছে। এ সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গও উল্লেখযোগ্য। ‘আষাঢ়ে’ প্রকাশের আগে ‘হাসির গান’-এর কয়েকটি গানও লেখা হয়েছিল। সেই গানগুলি অবলম্বন করে ‘আষাঢ়ে’ প্রকাশের আগেই তিনি দুখানি প্রহসন লিখেছিলেন—‘কক্কি অবতার’ (১৮৯৫) ও ‘বিবহ’ (১৮৯৭)। সুতরাং দ্বিজেন্দ্রলালের মন ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপাত্নক রচনার জগৎ সম্পূর্ণ প্রস্তুত হয়েই ছিল। ‘একঘরে’ নকশায় তিনি যে বিজ্ঞপের গাণ্ডীবে টঙ্কার দিয়েছিলেন, তার তীব্র উচ্চনাদ তাঁর কবিজীবনের আর একটি অধ্যায়কে সচকিত করে তুলেছে।

‘আষাঢ়ে’ কাব্যগ্রন্থটিতে কয়েকটি হাসির গল্প সন্নিবিষ্ট হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরস এখানে পার্বত্য নদীর মতোই খরস্রোতা। গল্পগুলির প্রত্যেকটিতে এক-একটি প্রবল ‘হাস্যজনক অসঙ্গতি’ আছে—সেই অসঙ্গতিই হাস্যরসকে জমিয়ে তুলেছে। রচনার মধ্যে এমন একটি স্বতঃস্ফূর্ত ভাব আছে, যা অনায়াসেই গল্পগুলিকে গতি-মুখর করে তুলেছে। এই অনায়াস-স্বচ্ছন্দ গতির উপরে কবির “স্বনিপুণ হাস্য ও স্বতীক্ষ্ণ বিজ্ঞপের” বৈদ্যাতিক দীপ্তি বিচ্ছুরিত হয়েছে। প্রত্যেক কবিতার মধ্যেই একটি সরব ও প্রাণখোলা হাসি আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হাসি সরব, প্রবল, স্পষ্টোজ্জ্বল ও প্রাণখোলা। ‘আষাঢ়ের’ গল্পগুলি শুধু বুদ্ধিকেই নাড়া দেয় না, মনকেও মাতিয়ে তোলে। সমানরসরসিকদের আড্ডায় দ্বিজেন্দ্রলাল যেন তাঁর গল্পগুলি বলেছেন—স্ফূর্তির প্রবাহে ও কৌতুককর গল্পগুলির অভ্রান্ত আবেদনে সর্বশ্রেণীর শ্রোতাই যেন আমোদ অন্বেষণ করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে যে স্বতঃস্ফূর্ত প্রাণের লীলা ছিল, তা যেমন তাঁর কাব্যে-নাটকে তেমনি ‘আষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গানের’ মতো হাস্যরসের কবিতায় আত্মপ্রকাশ করেছে। যে প্রবলতা ও



স্পষ্টতা কবিতা ও নাটকে দ্বিজেন্দ্রলালের নিজস্ব স্টাইলকে সূনিশ্চিত করে তুলেছে, সেই গুণই তাঁর হান্স-রসাত্মক কবিতাগুলির মধ্যে তির্যক ভঙ্গিতে আত্মপ্রকাশ করেছে।

‘আবাচে’র গল্পগুলি একজাতীয় নয়—এদের মধ্যেও বিভিন্ন পর্যায় আছে। ‘কেরাণী’ কবিতায় কবি চাকুরিজীবনের বিড়ম্বনা ও ক্লান্ত বাস্তবের ছবি এঁকেছেন। জীবনের কোনো ক্ষেত্রেই যেন সঙ্গতি নেই—ছন্দ নেই। এই ছন্দহীন রোমান্স-বর্জিত জীবনের প্রতিটি অসঙ্গতি দ্বিজেন্দ্রলালের তীক্ষ্ণদৃষ্টিতে স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই অসঙ্গতির কোনো কোনো অংশ সহজেই দৃষ্টিগোচর হয়, আর কতকগুলি কবির অভিনব আবিষ্কার—দ্বিতীয় শ্রেণীর অসঙ্গতিগুলিই কবিতাটিকে উপভোগ্য করে তুলেছে। সহজ অসঙ্গতিগুলিতে তৃপ্ত না হয়ে কবি নূতন অসঙ্গতি আবিষ্কার করেছেন—অ্যাটিক্লাইম্যান্সের লক্ষ্যভেদী অগ্নিবাণকে যতদূর সম্ভব তীক্ষ্ণচূড় করেছেন :

হঁকো টেনে কোমে’,

ভাঙ্গা চ্যারে বোসে’,

দিস্তেখানেক কাগজেতে কলম ঘোবে’ ঘোবে’,

মাথায় বেরোল ঘাম ;—এবং ঠোটে লাগলো কালি,

গৌফও গেল ঝুলে, খেয়ে মুনিবদন্ত গালি।

ভাঙা চেয়ারে বসে হঁকো খাওয়া, দিস্তেখানেক কাগজে কলম ঘষা, মাথায় ঘাম বেরোনো ও ঠোটে কালি লাগা—এমন কিছু অসঙ্গত ব্যাপার নয়, বলার কৌশলে যতটুকু রসিকতা সৃষ্ট হয়েছে! কিন্তু শেষ চরণের ‘গৌফও গেল ঝুলে’—যেমন উদ্ভাবনী শক্তির পরিচয় দেয়, তেমনি তীব্র অসঙ্গতির সৃষ্টি করে—উল্লেখ্যমাত্রেই শ্রোতা সশব্দ হাসিতে উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠেন। ব্যঙ্গাত্মক অতিরঞ্জিত ছবি আঁকায়ও দ্বিজেন্দ্রলাল অন্যায়-সাবলীলতার পরিচয় দিয়েছেন :

চল্লিশ বছর থেকেই

চুলও গেল পেকে,

মাংসও গেল ঝুলে ; স্থঠাম শরীর গেল বেকে ;

দাঁতও হল জীর্ণ, এবং ভুঁড়ি গেল থেমে ;

চিবুক গেল উঠে ;—এবং নাকও গেল নেমে।

স্বাভাবিক বার্ধক্যকেই একটু অতিরঞ্জিত করেছেন মাত্র—এত সাধারণ উপাদান থেকে কবি একটি প্রথম শ্রেণীর ব্যঙ্গচিত্র এঁকেছেন।

‘অদল বদল’ কবিতাটি আগাগোড়া কৌতুকরসের। কবিতাটির হান্সরস

চাৰিত্ৰিক অসঙ্গতি থেকে উদ্ধৃত হয় নি—ঘটনা-সংস্থানের কৌশল ও ঘটনা-বিচ্ছিন্নতার কৌতুককর অসঙ্গতি থেকেই এখানকার হাশ্বরস সৃষ্ট হয়েছে। জী-বদলের ব্যাপারটির মধ্যে হয়তো কিঞ্চিৎ আকস্মিকতা আছে, কিন্তু ছোট আদালতের বুদ্ধ হাকিমটির কৌতুককর ঘটনা যুক্ত হয়ে তাকে উপভোগ্য করে তোলা হয়েছে। এখানে সূত্র তিনটি—জী বদল, বুদ্ধস্ত তরুণী ভার্যা ও আদালতের কৌতুকোজ্জ্বল চিত্র। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘কিঞ্চিৎ জনযোগ’ গ্রন্থনটি সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে বঙ্কিমচন্দ্র হাশ্বরসের প্রকৃতি নির্দেশ করেছেন—তিনি ‘Mistake’ ও ‘Folly’-কে ‘বাক্সের যোগ্য’ বলেছেন, কিন্তু ‘Error’-কে বলেছেন বাক্সের অযোগ্য।<sup>৩৪</sup> কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল এই অংশটিকে একটু অস্পষ্ট রেখেছেন—গোপীর ব্যাপারটি অজ্ঞানতা-প্রসূত কি স্বেচ্ছাকৃত, সেখানে একটু পাঁচ বেখেছেন :

এখন না হয় গোপীনাথের কপালের জোর,  
নয়ত সে কুচরিত্র অথবা চোর,  
কিন্তু অন্ধকারে নিজেই জীই অন্ধমানি,  
নিল গোপী চেলিপরা জজের জীকেই টানি।

কিন্তু শুধু এইটুকুর উপরে হাশ্বরস দাঁড়াতে পাবত না, তাই তিনি বুদ্ধ জজ সাহেবের নাস্তানাবুদ হওয়ার ছবি ও আদালতের উকিলদের জেরার কৌতুকদীপ্ত ছবি দিয়ে গল্পটিকে রসোত্তীর্ণ কবেছেন। ‘Mistake’ বা ‘Error’ যাই হোক না কেন সেটি বড় কথা নয়, আসল কথা হল বুদ্ধের তরুণী ভার্যা গ্রহণের বিড়ম্বনা। স্ততরাং কৌতুকবসের স্নিগ্ধতা পরিশেষে দামাজিক বাক্সের অল্পরসে পরিণত হয়েছে। ‘হরিনাথের শ্বশুরবাড়ি যাত্রা’ গল্পটিতে নব-বিবাহিত হরিনাথের শ্বশুরবাড়ি যাত্রার কৌতুককর কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। উপগ্রাস পড়ে হরিনাথের মনে যে রোমান্স রসের উজ্জেক হয়েছিল, তাকে এক আকস্মিক রূঢ় আঘাতে চূর্ণ করা হয়েছে। দাড়ির কাহিনীটি যুক্ত করে কবি গল্পটিকে সরস করে তুলেছেন। রোমান্স জগতের রঙে ও রসে যে সমস্ত অবাস্তব ভাবালুতার সৃষ্টি হয়েছিল, বাস্তবের নির্গম অট্টহাস্তে তা মিলিয়ে গিয়েছে। তথাকথিত অবাস্তব ভাবালুতার বিরুদ্ধে দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন খড়্গহস্ত। অবাস্তব রোমান্সের সঙ্গে বাস্তবের তীব্র অসঙ্গতি-প্রসূত ব্যঙ্গ দ্বিজেন্দ্রলালের অনেক রচনার গ্রাণ। ‘রাজা নবকৃষ্ণ রায়ের সমস্যা’ কবিতাটির মূল রসকেন্দ্রটি দ্বিধাগ্রস্ত ও কিঞ্চিৎ শিথিল। নবকৃষ্ণ রায়েব চরিত্রটি উদ্ভট—ঠাঁর খেয়াল ও ততোধিক উদ্ভট; রবীন্দ্রনাথের ‘হিং টিং ছট’ কবিতার হুঙ্কার রাজার উদ্ভট স্বপ্নদর্শন ও বিচিত্র খেয়ালের কথা মনে করিয়ে দেয়। ধনী-নন্দন নবকৃষ্ণের সময়

কাটে না। কিন্তু গল্পটির প্রথমাংশের সঙ্গে দ্বিতীয়াংশের কোনো গভীর সংযোগ নেই। নবকৃষ্ণের সমস্তার সঙ্গে সাহিত্যিক পূর্ণচন্দ্র, সম্পাদক নন্দহুলাল, হিন্দুধর্ম-সংরক্ষক জীবন সরকার, আড্ডাবাজ ও তাস-পাশা খেলার ওস্তাদ মহেন্দ্র ঘোষ, আফিংখোর ও গল্পবাজ কৃষ্ণকমল, বেঙ্গাসক্ত ও মদ্যপায়ী রতিকান্ত বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি চরিত্রের কোনো সাক্ষাৎ যোগ নেই। বিচ্ছিন্ন ব্যঙ্গচিত্র হিসেবে প্রত্যেকটির মূল্য আছে, কিন্তু সমস্ত চরিত্র মিলে ব্যঙ্গগল্পের একটি সংহতি গড়ে ওঠে নি। অথচ প্রত্যেকটি চিত্রের অন্তরালে সমাজের এক-একটি শ্রেণীকেই বিদ্রূপ করা হয়েছে। ‘কর্ণবিমর্দন কাহিনী’ দ্বিজেন্দ্রলালের একটি অপূর্ব সৃষ্টি। কবিতাটির ছন্দের সঙ্গে বিষয়ের অসঙ্গতি হাত্তরসটিকে ফুটিয়ে তুলেছে। ছন্দ পঞ্জাটিকা কিন্তু বিষয়টি কর্ণবিমর্দনের, আর ভাষায় তৎসম ও চলতি শব্দের অবাধ মিশ্রণ ঘটেছে। এই সমস্ত বিরোধের ফলে কৌতুকহাস্যের নির্মল ধারা স্বতোৎসারিত হয়েছে।

‘আঁষাঢ়ে’ কাব্যটির মধ্যে বিপুল কৌতুকরস ছাড়াও, সামাজিক ব্যঙ্গ-বিদ্রূপও আছে। ব্যক্তিগত জীবনের সামাজিক উৎপীড়নের তিক্ততা দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিজীবন শিল্পীজীবনকে অনেকখানি নিয়ন্ত্রিত করেছে। ‘শ্রীহরি গোস্বামী’, ‘বাস্কালী-মহিমা’, ‘ভট্টপল্লীতে সভা’, ‘নসীরাম পালের বক্তৃতা’, ‘কলিযজ্ঞ’, ‘গুরুদেব’ প্রভৃতি কবিতার মূলরস স্রাটায়ার। ‘শ্রীহরিগোস্বামী’ কবিতা তৎকালীন সামাজিক জীবনের অসঙ্গতিকেই লক্ষ্য করে লেখা। নবাহিন্দুধর্মবাদীদের প্রচার ও আচারের যে বিরোধ তাই তিনি কবিতাটিতে প্রকাশ করেছেন। দ্বিজেন্দ্র-সাহিত্যে এই জাতীয় চরিত্র ও কাহিনী বিরল নয়। ‘ভট্টপল্লীতে সভা’ কবিতাটির সঙ্গে ‘কঙ্কি অবতার’ (১৮৯৫) গ্রন্থের একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে। কবিতাটির প্রথমাংশে ভট্টপল্লীর পণ্ডিতদের “তৈলাধার পাত্র, কি পাত্রাধার তৈল” নিয়ে চুলচেরা বিশ্লেষণের কৌতুকচিত্র আঁকা হয়েছে, দ্বিতীয় প্রস্তাবে দেবসভার ব্যঙ্গাত্মক পরিচয় দেওয়া হয়েছে। কবিতাটি প্রসঙ্গে ‘কঙ্কি-অবতার’ গ্রন্থের ভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের একটি উক্তি স্মরণীয় : “স্থানে স্থানে দেবদেবী লইয়া একটু আধটু রহস্য আছে। তাহা ব্যঙ্গ কবিবার অভিপ্রায়ে নহে। গ্রন্থখানির দেখান উদ্দেশ্য, সমাজ বিভ্রাট। তাহা দেখাইতে গেলেই দেব-দেবী বিষয়ক একটু আধটু কথার অবতারণা করা আবশ্যক। কারণ হিন্দুসমাজ ধর্মের সহিত এত দৃঢ় সংশ্লিষ্ট যে একের কথা বলিতে গেলে অন্তের কথা অনিবার্য রূপে আসিয়া পড়ে।” অন্তঃস্থপ হৃদে লেখা ‘কলিযজ্ঞ’ কবিতাটি রেজলুশন বিষয়ে দক্ষ ও বক্তৃতা-সর্বস্ব বাঙালী জাতির তথাকথিত রাজনৈতিক চেতনাকে ব্যঙ্গ করা হয়েছে। অন্তঃস্থপ হৃদে আদিকবি বাঙ্গালীকি রামায়ণ রচনা করেছিলেন—সেই খ্যাতিকীর্তি ক্লাসিক হৃদে দ্বিজেন্দ্রলাল অতি তুচ্ছ একটি বিষয়কে

রূপ দেওয়ার ফলে হাশ্বরসের সৃষ্টি হয়েছে। ছন্দ ‘সান্সাইম’ কিন্তু বিষয়টি ‘রিডিক্যুলাস’। ‘নসীরাম পালের’ বক্তৃতায় জ্ঞানীশিক্ষা ও নারীপ্রগতি বিরোধী রক্ষণ-শীলদের তীব্রভাবে বিদ্রূপ করেছেন। ‘ডেপুটি-কাহিনী’ ও ‘বান্ধালী-মহিমা’ কবিতাতেও বিদ্রূপ আছে, কিন্তু বিদ্রূপের চেয়ে সেখানে কৌতুকই বড় হয়ে উঠেছে।

‘আষাঢ়ে’ রচনা সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলাল একটি ইংরেজি ব্যঙ্গকাব্যের কাছে ঋণ স্বীকার করেছেন : “বিলাত হইতে ফিরিয়া আসিয়া বান্ধালা ভাষায় হাশ্বরসাত্মক কবিতার অভাব পূরণ করিবার অভিপ্রায়ে ‘Ingoldsby Legends’-এর অনুকরণে কতকগুলি হাশ্বরসাত্মক বান্ধালা কবিতা লিখিয়া ‘আষাঢ়ে’ নামে প্রকাশ করি।”<sup>৩৫</sup> বেভারেণ্ড রিচার্ড হ্যারিস বারহাম ( ১৭৮৮-১৮৪৫ ) রচিত ‘ইনগোল্ডসবি লিজেণ্ডস’ উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে ( ১৮৪০ ) ব্যঙ্গবিদ্রূপাত্মক কবিতার মধ্যে একটি বিশিষ্ট স্থান অধিকার করেছিল। টমাস ইনগোল্ডসবি ছদ্মনাম নিয়ে তিনি তাঁর এই কাব্যটি রচনা করেছিলেন। কিন্তু ‘আষাঢ়ের’ সঙ্গে ইংরেজি কাব্যটির খুব বেশী আত্মিক সম্পর্ক নেই। কারণ কতকগুলি মধ্যযুগীয় গল্প, সংস্কার, ভৌতিক ব্যাপার, ধর্মসম্পর্কিত বিধি-ব্যবস্থা, অসংস্কৃত লোকসঙ্গীত প্রভৃতি বিষয়কে ইনগোল্ডসবি লঘুতরল ভঙ্গিতে পরিবেশন করেছেন। এক ‘ভট্টপল্লীর সভা’ ছাড়া অল্প কোনো কবিতায় কোনো প্রাচীন প্রচলিত কাহিনীর ব্যঙ্গাত্মক অনুকরণ নেই। বারহামের মতো তাঁর কোনো ‘Grotesque miracles’-এব প্রতি আকর্ষণ ছিল না। কিন্তু দুটি বিষয়ে ইনগোল্ডসবির সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের মিল ছিল। ইনগোল্ডসবিও অসঙ্গতি দূর করতেই চেয়েছিলেন—তবে অন্যভাবে—“Whose only concern at the end of his life was that his purpose should be recognised for what it was—an honest endeavour to combat error and imposture in an age of scientific doubt and unrest.”<sup>৩৬</sup> ইনগোল্ডসবি প্রচলিত প্রসিদ্ধ গাথা ও কাহিনীকে নিয়ে লঘু ভঙ্গিতে তাকে নূতন করে বলেছেন—‘বেবস ইন দি উড’, ‘মার্গেট অব ভেনিস’ প্রভৃতি রচনা এই শ্রেণীর অন্তর্গত। তা ছাড়া, ইনগোল্ডসবির moral-এর অনুসরণে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর কোনো কোনো কবিতার শেষে মর্মার্থ যোগ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের কাল-সচেতন মন প্রধানত তাঁর দেশ-কালকে অবলম্বন করেই হাশ্বরস সৃষ্টি করেছে। কিন্তু ইনগোল্ডসবির গল্প বলার বিশেষ ধরনের ভঙ্গি এবং ছন্দ ও ভাষার বৈশিষ্ট্য দ্বিজেন্দ্রলালকে প্রভাবিত করেছিল। বিদেশী কাব্যের প্রভাব সত্ত্বেও দ্বিজেন্দ্রলালের মৌলিকত্ব এই কাব্যে অক্ষুণ্ণ আছে।

৩৫। নাট্যমন্দির : শ্রাবণ, ১৩১৭।

৩৬। The Ingoldsby Legends. Edited by John Tanfield and Guy Boas Introduction, Page X.

দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আষাঢ়ে’ কাব্য প্রকাশের পর রবীন্দ্রনাথ এই কাব্যের এক সমালোচনা লেখেন।<sup>৩৭</sup> এই প্রবন্ধে তিনি ছন্দ সম্পর্কেই বেশী আলোচনা করেছেন—ভাষার শৈথিল্য সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের কৈফিয়তকে তিনি মেনে নিয়েছেন, কিন্তু ছন্দ-শৈথিল্য সম্পর্কে তিনি অভিযোগ করেছেন :—“ছন্দের শৈথিল্য হাশ্বরসের নিবিড়তা নষ্ট করে। কারণ হাশ্বরসের প্রধান দুইটি উপাদান, অবাধ দ্রুতবেগ ও অভাবনীয়তা। যদি পড়িতে গিয়া ছন্দের বাধা পাইয়া যতিস্থাপন সম্বন্ধে দুই তিনবার দুই-তিন রকম পরীক্ষা করিয়া দেখিতে হয় তবে সেই চেষ্টার মধ্যে হাশ্বরস তীক্ষ্ণতা আপন ধার নষ্ট করিয়া ফেলে।...‘আষাঢ়ে’র অনেকগুলি কবিতা ছন্দের উচ্ছৃঙ্খলতাবশত আবৃত্তির পক্ষে সুগম হয় নাই বলিয়া অত্যন্ত আক্ষেপের বিষয় হইয়াছে।” নিয়মিত ছন্দের কবিতাগুলিই রবীন্দ্রনাথের সবচেয়ে বেশী দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। কিন্তু তবুও কবি “ছন্দ ও মিলের উপর গ্রন্থকারের আশ্চর্য দখলে’র কথা স্বীকার করেছেন “উত্তম লৌহচক্রে হাতুড়ি পড়িতে থাকিলে যেমন ফুলিঙ্গবৃষ্টি হইতে থাকে তাহার ছন্দের প্রত্যেক ঝাঁকের মুখে তেমনি করিয়া মিল বর্ষণ হইয়াছে। সেই মিলগুলি বন্দকের ক্যাপের মতো আকস্মিক হাশ্বোদ্দীপনায় পরিপূর্ণ। ছন্দের কঠিনতাও যে কবিকে দমাইতে পারে না তাহারও অনেক উদাহরণ আছে।”

দ্বিজেন্দ্রলালের রচনার টেকনিক সর্বত্র সমানভাবে সার্থক না হলেও তার শোষণ-শক্তি অসংধারণ—গুরুগম্ভীর তৎসম শব্দ থেকে চলতি ভাষা আঞ্চলিক ভাষা এমন কি ‘স্ল্যাং’ পর্যন্ত কবি ব্যবহার করেছেন। তা ছাড়া ইংরেজি, হিন্দী, আরবি-ফারসি, সংস্কৃত—নানাজাতীয় শব্দের বিচিত্র মিশ্রণে তিনি এই কাহিনীগুলি রচনা করেছেন, ছন্দের ছাঁচের মধ্যে ঢেলে সবগুলিকে মিলিয়ে নেওয়ার চেষ্টা করেছেন। এ বিষয়েও তিনি ইনগোল্ডসবির্ভুই অনুসরণ করেছেন। বারহামের কাহিনী সম্পর্কে বলা হয়েছে : “With Barham the fantastic rhyming is part of his facile versification. True, he generally used a loose metre, designed for portmanteau purposes : but even so, his verse has an Ostrich stomach. Legal jargon, current slang, quotations in four or five languages, and untractable proper names, all drop into his scurry-ing pace. Occasionally he solves the problem by splitting a word at the end of the line.”<sup>৩৮</sup> এর অনেকগুলি বৈশিষ্ট্যই ‘আষাঢ়ে’ কাব্যটিতে

৩৭। ভারতী : অগ্রহায়ণ, ১৩০৫।

৩৮। The Ingoldsby Legends : Edited John Tanfield and J Guy Boas Introduction, Pp XIII-XIV.

আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘আষাঢ়ে’ কাব্যের রস-বৈচিত্র্য সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথই চরম কথা বলে দিয়েছেন : “তাহা ছাড়া সাময়িক পত্রে মধ্যে মধ্যে “আষাঢ়ে” রচয়িতার এমন সকল কবিতা বাহির হইয়াছে যাহাতে হাশু এবং অশ্রুধারা, কোতুক এবং কল্পনা, উপরিতলের ফেনপুঞ্জ এবং নিম্নতলের গভীরতা একত্র প্রকাশ পাইয়াছে। তাহাই তাঁহার কবিত্বের মথার্থ পরিচয়। তিনি যে কেবল বাঙালিকে হাসাইবার জ্ঞান আসেন নাই সেই সঙ্গে তাহাদিগকে যে ভাবাইবেন এবং মাতাইবেন এমন আশ্বাস দিয়াছেন।” রবীন্দ্রনাথের এই মন্তব্য শুধু রসজ্ঞের বিচারই নয়—এর ভিতর দিয়ে দ্বিজেন্দ্র-প্রতিভার স্বরূপ-ধর্ম সম্পর্কেও তিনি মূল্যবান নির্দেশ দিয়েছেন।

॥ ৮ ॥

‘হাসির গানের’ অনেকগুলি গান ‘আষাঢ়ে’ প্রকাশের অনেক আগেই রচিত হয়েছিল। সেই গানগুলিকে মূলত ভিত্তি করে দ্বিজেন্দ্রলাল ‘কঙ্কি-অবতার’ ও ‘বিরহ’ নামে দুটি প্রহসন রচনা করেন। পরবর্তী প্রহসনগুলির মূলও এই ‘হাসির গান’। কিন্তু হাসির গানের সঙ্কলনটি গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয় ‘আষাঢ়ে’র এক বছর পরে ( ১৯০০ )। এক হিসেবে ‘হাসির গান’ সমগ্র দ্বিজেন্দ্র-সাহিত্যের কেন্দ্রীয় উপাদান—কবি ও নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালকে একই সূত্রে সংযুক্ত করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসাত্মক কবিতা ও গান হিসাবে এর একটি সর্বজনস্বীকৃত স্থান আছে—কিন্তু প্রহসন ও নাটকের দিক থেকেও এই অসাধারণ সৃষ্টির মূল্য কম নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলির আসল প্রাণ এই হাসির গান। এই গানগুলি বাদ দিলে প্রহসনগুলির মূল আবেদন নষ্ট হয়ে যায়। ‘হাসির গান’-এর জনপ্রিয়তা ও গ্রন্থাকারে প্রকাশ সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলাল বলেছেন : “বিবাহান্তে অনেকগুলি প্রেমের গান রচনা করিয়া আর্ঘ্যগাথা দ্বিতীয় ভাগ নাম দিয়া ছাপাই এবং কতকগুলি হাসির গানও রচনা করি। এই হাসির গানগুলি অবিলম্বে অনেকের প্রিয় হয় এবং কার্যোপলক্ষে কোন নগরে যাইলেই ঐ সকল গান আমার স্বয়ং গাহিয়া শুনাইতে হইত। সেগুলি একত্রে গ্রন্থাকারে বহুদিন পরে প্রকাশিত হয়।”<sup>৩৯</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের সমৃদ্ধি পর্বের রোমাঞ্চিক গীতিধর্মী স্তর যেমন ‘আর্ঘ্যগাথা’য় প্রকাশিত হয়েছে, তেমনি ‘আষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গানে’ হাস্যরসাত্মক ধারাটি পূর্ণায়ত হয়ে

উঠেছে। এক দিক থেকে বিচার করতে গেলে ‘আষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গান’কে একই মানসিকতার সৃষ্টি বলতে হবে। ‘আষাঢ়ে’ কাব্যগ্রন্থের সুরটি ‘হাসির গানে’ আরও পরিণত ও স্বতঃস্ফূর্ত হয়েছে। শুধু তাই নয়, ‘আষাঢ়ে’ কাব্যের প্রকাশরীতিগত ও ভাবগত দুর্বলতাও এই সঙ্কলনটিতে আর নেই। ‘আষাঢ়ে’ বিজ্ঞান-কৌতুকের প্রথম জলোচ্ছ্বাস—প্রথম বর্ষার আকস্মিক যোবন-সঞ্চারের একটি প্রগলভ ও ছুঁনিতে আবেগ, তাই অসম পদক্ষেপের স্থলনচিহ্নও সেখানে অল্পস্থিত নয়। ‘হাসির গান’ কবির বিভিন্ন বয়সের সঙ্গীত-সঙ্কলন—বিষয়-বৈচিত্র্যে ও রস-বৈচিত্র্যে রচয়িতার অনন্ত-সাধারণ শক্তিমত্তার পরিচয় বহন করে। ‘হাসির গান’-এর কোনো কোনো রচনায় যৌবনের উচ্ছলতার সঙ্গে প্রৌঢ়ত্বের স্থিরদৃষ্টির সমন্বয় ঘটেছে। তাই ‘হাসির গান’ হাসির গান হয়েও যেন আরও কিছু—হাসি ও অশ্রু যেন এক-এক সময় সম্পূর্ণ এক হয়ে যায়। স্বতঃস্ফূর্ততা ও উদ্ভাবনী শক্তির সঙ্গে জীবনের এক-একটি সত্য যেন গতিশীলতার তরঙ্গচূড়ায় মণিখণ্ডেব মতো জলে ওঠে। তাই ‘হাসির গান’ পরিণত বর্ষার পরিপূর্ণ রূপ—আবেগ, চাঞ্চল্য ও শফরীনুতা এখানেও আছে, কিন্তু কবির জীবন-পরিণতির বর্ণে তার রূপ একটু স্বতন্ত্র।

কিন্তু ‘হাসির গানে’র প্রথম দিকের রচনার সঙ্গে পূর্ববর্তী কাব্য ‘আষাঢ়ে’র একটি নিকট সম্পর্ক আছে। সম্ভবত ইনগোল্ডসবির গল্পগুলি তখনও তাঁর মনে নানাভাবে আন্দোলিত হচ্ছিল। ‘হাসির গান’-এর পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক প্রসঙ্গগুলি রচনার টেকনিক ইনগোল্ডসবি কাহিনীগুলির মতো। এই সমস্ত কাহিনীতে স্বেচ্ছাকৃত কালানৌচিত্য (Anachronism) দোষ ঘটিয়ে উদ্ভট ঘটনা ও চরিত্রের সৃষ্টি করা হয়েছে।<sup>৪০</sup> বারহাম সাহেব পুরাবিজ্ঞান সুপণ্ডিত ছিলেন। যে যুগ অবলম্বন করে তিনি উদ্ভট ঘটনাসংস্থান ও হাশুরস সৃষ্টি করতেন, তার পুঙ্খানুপুঙ্খ ঘটনা সম্পর্কে তাঁর অত্যন্ত সুস্পষ্ট ধারণা ছিল—তাই তিনি অনায়াসে একজন ষাটশতাব্দীর কাউন্টের সঙ্গে ষোড়শ শতকের একজন জাহুকরের সাক্ষাৎ ঘটিয়ে দিতে পেরেছেন ; শুধু তাই নয়, কালগত অসঙ্গতিকে আরও বাড়িয়ে তোলার জন্য অষ্টাদশ শতাব্দীর এক অভিজাত ভোজসভাকে তার সঙ্গে স্ককৌশলে যোগ করে দিয়েছেন !

‘তান্‌মান্-বিক্রমাদিত্য-সংবাদ’, ‘রাম-বনবাস’, ‘হুঁসা’, ‘কালোরূপ’, ‘ক্লষ্-রাধিকা-সংবাদ’ প্রভৃতি গানে বিজ্ঞানলাল বারহামের মতোই স্ককৌশলে কালগত অসঙ্গতি সৃষ্টি করেছেন। ‘তান্‌মান্-বিক্রমাদিত্য’ গানটির প্রতি চরণে কালের

৪০। “Barham, for the most part ignoring the pun, had two favourite devices, anachronism and the outrageous rhyme.”—Ingoldsby Legends : Introduction, Page XIII.

অসঙ্গতি। ইতিহাস সম্পর্কে যার স্বল্পতম জ্ঞানও আছে, তিনিই পড়তে পড়তে হাস্তকর অসঙ্গতির সঙ্গে বহুবার ধাক্কা খাবেন—এই উদ্ভট পদ্ধতিই কবিতাটির হাস্তরস সৃষ্টির মূলে। রাজা বিক্রমাদিত্য, তানসেন দুজন খাতনামা ঐতিহাসিক ব্যক্তিকে এক সঙ্গে ভেট করিয়ে দিয়েই তিনি ক্ষান্ত হন নি—‘কলকাতা’, ‘রেলের গাড়ী’, ‘হুগলি ব্রিজ’, ‘পিয়ানো’, ‘ওয়াটারপ্রুফ’,—প্রভৃতি হাল-আমলের জিনিসগুলিকে টেনে এনেছেন। অনেকগুলি আপাত-অসংলগ্ন প্রসঙ্গ ভেদ করে একটি সত্য আবিষ্কার করা যায়—“আজও রোজ রোজ অনেক ওস্তাদ করেন তাঁহার শ্রাদ্ধ।”—এখানে কটাক্ষ থাকাও বিচিত্র নয়! পুরাণের সিদ্ধরসকেও লঘুরসের সাহায্যে কৌতুককর করে তোলা হয়েছে। ‘রাম-বনবাস’ কবিতার রামায়ণের তুঙ্গশীর্ষ-মহিমা থেকে কবি তাঁর বক্তব্যকে বর্তমানকালের লৌকিক ভূমিতে নামিয়ে এনেছেন—অ্যাটিক্রাইম্যান্সের দ্রুতসঞ্চারী গতি যে কৌতুকাবহ অসঙ্গতির সৃষ্টি করেছে, তাই কবিতার রসকেন্দ্র :

যদি নিতান্ত যাইবি বনে,

সঙ্গে নে সীতা লক্ষ্মণে,

ভালো এক জোড পাশা, আর ঐ (ওরে) ভাল দু জোড় তাস।

ও কি হেরি সর্বনাশ।

ওরে আমি যদি তুই হইতাম,

পোর্টমাণ্ডার ভিতরে নিতাম

বন্ধিমের ঐ খানকতক (ওরে) ভালো উপন্যাস।

‘দুর্ভাসা’ কবিতায় গুরু বিষয়কে লঘু করতে গিয়ে পৌরাণিক দুর্ভাসার দুর্গতি ঘটিয়েছেন। ‘কৃষ্ণ-রাধিকা সংবাদ’ কবিতা সংলাপাত্মক। রাধাকৃষ্ণের “হলাদিনী শক্তি” বা “অখিলরসামৃত” মূর্তি এখানে একেবারেই নেই—তার বদলে একালের তরুণ-তরুণীর মান-অভিমানের লৌকিক ছবি ফুটেছে। কবিতাটিতে যে কৌতুকরস সৃষ্ট হয়েছে তা শেষ দিকে সশব্দ উচ্চহাস্তে ফেটে পড়েছে :

কৃষ্ণ বলে “এমন বর্ণ দেখি নি ত কভু”

আর—রাধা বলে “হাঁ আজ সাবান মাখি নি ত তবু—

নইলে আরও শাদা”।

কবিতাটিতে রবীন্দ্রনাথের “নব্য বঙ্গদম্পতির প্রেমালাপ” (মানসী)-এর প্রভাব আছে বলে মনে হয়। বৈষ্ণব কবিতা “কালিয়া” রূপের ভাবসমৃদ্ধ ব্যাখ্যা প্রকাশ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কালোরূপ’ কবিতায় কোনো রোমান্স নেই—উৎকট-মধুর লঘু-গুরু, সম্ভব-অসম্ভব, আপাত-বিপরীত রসগুলিকে একই সঙ্গে মিশিয়ে তিনি একই পাত্রে পরিবেশন করেন! কালো রঙের লিষ্ট অ্যাটিক্রাইম্যান্সের সর্বশেষ ধাপে যখন এসে পৌঁছল তখন বৈষ্ণবীয় রোমান্সের নেশা আর নেই, কারণ তখন ‘গদাধরের পিসি কালো’ পর্যন্ত উপমার নিম্নমুখী ধারা নেমে এসেছে।



সমকালীন সামাজিক ও রাজনৈতিক জীবনের অসঙ্গতিকে তিনি বিদ্রূপের তীব্র কশাঘাত করেছেন। ‘Reformed Hindoos,’ ‘বিলাতফের্তা,’ ‘চম্পটির দল,’ ‘নতুন কিছু করো,’ ‘নবকুলকামিনী,’ ‘বদলে গেল মতটা,’ ‘নন্দলাল’ প্রভৃতি কবিতায় ও গানে দ্বিজেন্দ্রলাল প্রকৃতপক্ষে তাঁর সমকালীন দেশকালের ক্রটি-বিচ্যুতিকেই চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দিয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল বাস্তববিমুখ পলায়নবাদী কবি ছিলেন না, যে সামাজিক পরিবেশে তিনি বাস করেছেন, তাকে তিনি মোহমুক্তভাবে বিচারকের দৃষ্টিতেই দেখেছিলেন। তিনি যে বলিষ্ঠতা ও উন্নত জীবনাদর্শের পক্ষপাতী ছিলেন, তার ব্যতিক্রম যেখানেই দেখেছেন সেখানেই তাঁর ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের অব্যর্থ শরজাল বর্ষিত হয়েছে। এই শ্রেণীর হাশ্বরসে তাই নিছক কোতুকরসই প্রাধান্য লাভ করে নি, একটি মর্মভেদী অন্তর্জালাও ফুটে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক বিদ্রূপ ‘হাসির গান’-এর একটি প্রধান অংশ। এই প্রসঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের সমগাময়িক একজন সাহিত্যিকের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

“যখন দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাত হইতে এদেশে ফিরিয়া আসেন তখন বাঙ্গালায় ভাবস্ববিরতা ঘটিয়াছিল। তখন কেবল বচনের আফালন ছিল : নবাহিন্দু কেবল আর্থামির আফালন করিতেছিলেন, উন্নতিশীল শিক্ষিত সম্প্রদায় সমাজ-সংস্কারের দোহাই দিয়া কেবল স্বেচ্ছাচারের আফালন করিতেছিলেন, এবং রাজনৈতিক সম্প্রদায় কংগ্রেসের বিশালতায় আগ্রীব নিমজ্জিত হইয়া কেবল একতার আফালন করিতেছিলেন। “লাকামি”-র প্রভাব চারিদিকে বেশ ফুটিয়া উঠিয়াছিল। সেই সময়ে দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাতের Humour বা ব্যঙ্গের এ দেশে আনদানি করিয়া, দেশীয় শ্রেষ্টের মাদকতা উহাতে মিশাইয়া বিলাতী চণ্ডের সুরে হাসির গানের প্রচার করিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান বাঙ্গালী সমাজে একটা ভাববিপ্লব ঘটাইয়াছিল।” ৪১

বিলাত-ফেরত সমাজের অসঙ্গতির ছবিগুলি কবি ইংরেজি-বাংলার খিচুড়ি ভাবার সৃষ্টি করে স্বন্দরভাবে ফুটিয়েছেন। সামাজিক ‘উলট-পূরাণ’ সম্পর্কে চমৎকার একটি মন্তব্য—“বিলাত-ফের্তা টানছে ছক্কা, সিগারেট খাচ্ছে ভাঙ্গাখিঁচি।” একটি উপমার বিভ্রাটকে বুদ্ধ ভণ্ড ধর্মধ্বজীদের মনের গোপন অন্তঃপুর আলোকিত হয়েছে—“ভবনদীর পারে গিয়ে বিভাল বসেছেন আঙ্কিকে।” ‘নবকুলকামিনী’-এর আচরণগত অসঙ্গতিও দ্বিজেন্দ্রলালের সন্ধানী দৃষ্টিতে ফুটে উঠেছে। ‘ভীকতাটি আধ্যাত্মিক. আর কুড়েমিটা ধর্ম’—এই মন্ত্র যারা জীবনের সার করেছে, সেই নির্বীৰ্যতাকে তিনি পরিহাস করেছেন। ধর্মধ্বজীদের যখন তিনি ব্যঙ্গ করে বলেন—“আর মুরগী খাই

না, কেন না পাই না, হয় যদি বিনা খরচেই”—তখন স্পষ্টবাদী কবির এই বাস্তব আবিষ্কারটিতে হান্তবেগ সংবরণ করা কঠিন হয়ে ওঠে। শৌখীন ও বাকসর্বস্ব দেশসেবক ধর্মধ্বজী ভণ্ড, ফাঁকিবাজ, ধাপ্লাবাজ, উৎকট ভাবপ্রবণতা—প্রাচীনপন্থী ও নবীনপন্থী, নারী ও পুরুষ সকলেরই মুখোমুখি তিনি খুলে দিয়েছেন। আত্মজ্ঞাপক কবি (কবি), অলস কর্মহীন অপদার্থ (কি করি), ধর্মের মুখোমুখি প্রতারক (গীতা) প্রভৃতি সম্প্রদায় তাঁর বিদ্রোহের পাত্র হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর কবিতাগুলি মোলিয়েরের নাটক ও প্রহসনের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়।<sup>৪২</sup>

দ্বিজেন্দ্রলাল প্যারডি রচনাতেও সিদ্ধহস্ত ছিলেন। গভীর ভাবের অনেক বিখ্যাত গান ও কবিতা অবলম্বন করে তিনি প্যারডি রচনা করেন। ‘হাসির গান’-এর ‘এস এস বঁধু এস’ কবিতাটি একটি বিখ্যাত বৈফল্য কবিতার (‘এস এস বঁধু এস, আধ আঁচরে বস’) ব্যঙ্গ-অনুকৃতি। ‘আমরা ও তোমরা’ ও ‘তোমরা ও আমরা’ কবিতা দুটি রবীন্দ্রনাথের ‘তোমরা ও আমরা’ (সোনার তরী) কবিতার সার্থক প্যারডি।

কতকগুলি হাসির গান প্রেগ ও নরনারীর রোমান্সকে কটাক্ষ করে লেখা হয়েছে। প্রেমজীবন সম্পর্কে প্রচলিত রোমান্টিক ধারণা ও মাত্রাতিরিক্ত ভাব-প্রবণতাকে নিয়ে তিনি রঙ্গ ও ব্যঙ্গ দুই-ই করেছেন। প্রেমের তথাকথিত রঙীন আবরণকে ভেদ করে তিনি এর গণ্ডাশ্লক ও বাস্তব অসঙ্গতিগুলিকেই দেখিয়েছেন। প্রথম বিয়ের পর যাকে উর্বশীর মতো মনে হয়েছিল, ধীরে ধীরে মোহপাশ ছিন্ন হওয়ার পর প্রেমিক রোমান্সের স্বপ্নলোক থেকে স্বর্গদ্রষ্ট হল :

দেখলাম শরে প্রিয়ার সঙ্গে হলে আরো পরিচয়,  
উর্বশীর ঝায় মোটেই প্রিয়ার উড়ে যাবার গতিক নয় ;  
বরং শেষে মাথার রতন লেপ্টে রইলেন আঠার মতন,  
বিফল চেষ্টা বিফল যতন, স্বর্গ হতে হল পতন—  
রচেছিলাম যাহারে ।  
ভাবলাম বাহা বাহা রে ।

—প্রণয়ের ইতিহাস

৪২। “.....he understood that the true subject of Comedy was to be found in the actual facts of human society—in the affectation of fools, the absurdities of cranks, the stupidities of dupes, the audacities of impostors, the humours and the follies of family life.”—Landmarks in French Literature : Lytton Strachey, Page 58.

বিরহ-বিষয়ক কবিতাগুলির মধ্যেও বাস্তব অসঙ্গতিগুলিই আবিষ্কৃত হয়েছে। বিরহকে নিয়ে যে সমস্ত কবিপ্রসিদ্ধি আছে, তাকে নিয়েও তিনি পরিহাস করেছেন :

বিরহেতে দিনদিন 'ওজনেতে' বেশী হই ;—

এতদিনে বুঝলুম প্রিয়ে ( আমি ) তোমা বই আর কারো নই।

—বিরহ-যাপন

বসন্তকালের পটভূমিকায় নর-নারীর বিরহ-মিলনের রোমান্সকে আরও ঘনীভূত করে তোলা হয়। প্রাচীনকালের এই কাব্যসংস্কারকে দ্বিজেন্দ্রলাল আঘাত করেছেন—বসন্তের আবশ্যময় বর্ণদীপ্ত রূপমূর্তি এখানে অল্পস্থিত। বিরহিণীরা বিরহানল প্রশমিত করার জন্ত পদ্মপত্র শয়ন করেন না, তার বদলে তারা বলে—“কাঁচা আঁব ছুটো পেড়ে আনু সখি গুড় দিয়ে রাঁধ অঘল” এবং “পড়িগে অর্ধমুদিত নয়নে গোলেব-কাওলি গ্রস্থ।” দ্বিজেন্দ্রলালের বর্ষাও রোমান্টিক বর্ষা নয়, তিনি বর্ষার কদমাক্ত জ্বলো রূপের বাস্তব রূপ আঁকেছেন। কালিদাস, বৈষ্ণব কবি ও রবীন্দ্রনাথের কবিতা পড়ে বর্ষা সম্পর্কে যে রোমান্সের সৃষ্টি হয়েছে—তার আড়ালের বাস্তবরূপ দেখিয়ে দিয়ে আমাদের ভাব-প্রবণ মনকে তিনি সচকিত করে তুলেছেন। যে কল্পনাপ্রবণতা ও ভাববিলাস জাতীয় জীবনকে মেরুদণ্ডহীন করে তোলে তাকে তিনি কোনও দিন প্রশ্রয় দেন নি।

কিন্তু নির্মম ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গানের মূল স্বর নয়। কারণ দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে সহানুভূতিপ্রবণ সমবেদনায় করুণ একটি আবেগময় কবিচিন্ত ছিল। তাই তাঁর হাসি ভলুতেয়ারের হাসির মতো কটাক্ষে দ্রুতজ্বলে-শ্লেষ-চাপা বিদ্রূপে অব্যর্থলক্ষ্য সূচ্যগ্র অগ্নিবাণ বর্ষণ করে অন্তরাত্মাকে কাঁপিয়ে তোলে না, শ-স্বলভ মার্জিত শ্লেষাত্মক বুদ্ধিদীপ্ত বাক্‌চাতুর্যও তাঁর নেই। তাঁর হাস্যরস সব সময়ে সূক্ষ্ম কলা-কৌশলের উপরেও নির্ভর করে না—তাঁর হাসি স্পষ্ট, উজ্জ্বল ও সশব্দ। জীবনের সত্য, নিষ্ঠুরতম করুণতম সত্য, তাঁর হাসির মধ্য দিয়ে যখন উদ্ভাসিত হয়, তখন তারই আলোকে আমাদের মুখচ্ছবি বিবর্ণতা ধরা পড়ে, তখন হাসতে গিয়ে নিজের হাসির শব্দে আমাদের অন্তরাত্মা কেঁদে ওঠে। ‘বদলে গেল মতটা’ কবিতায় নিঃসন্দেহে বাঙালী চরিত্রের মুহূর্মুহ মত পরিবর্তনের একটি কোতুকোজ্জ্বল ছবি ফুটেছিল, কিন্তু কবিতার শেষ স্তবকে যখন কবি বলেন : “মিশিয়েও এনেছি প্রায় ‘এনি’ ও বেদাঙ্গ, এমন সময় হয়ে গেল ভবলীলা সাঙ্গ !” —তখন যেন হাসি হঠাৎ থেমে যায়। কারণ এ তো বিদ্রূপ নয়, এর চেয়ে সত্য আর কিছু হতে পারে না। জীবনের নানা ঘাটে জল খেয়ে, সুখ-সুবিধার জন্ত নানা রকম ফিকির-কন্দি করে যখনই আমরা একটু গুটিয়ে গুটিয়ে বসতে চাই তখনই

‘আমাদের ‘ভবলীলা সাক্ষ’ হয়। ‘প্রাণ রাখিতে প্রাণান্ত’—এ তো সর্বদেশের সর্ব-কালের নির্যমতম সত্য! ‘পান্ত আনতে লবণ ফুরায়, লবণ আনতে পান্ত,’ অথবা ‘বিয়ে করলেই পুত্রকন্যা আসে যেন প্রবল বণা; পড়াতে আর বিয়ে দিতে হই সবস্বাস্ত।’—একে শুধু রঙ্গ-কৌতুক ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ বলেই অভিহিত করা মঙ্গত নয়। এখানে দ্বিজেন্দ্রলাল হাসির ছলে নির্যম সত্যকেই উদ্ঘাটিত করেছেন। এখানে হাসির উত্তমের চেয়ে নিজেদের পরিণতি-চিন্তাই বড় হয়ে দেখা দেয়।<sup>৪৩</sup>

‘জগৎ,’ ‘পৃথিবী,’ ‘সংসার’ প্রভৃতি ব্যঙ্গরস বা হাস্যরসের ছন্দ-আবরণের ভিতর দিয়ে কবি জগৎ ও জীবনের কতকগুলি সত্যাত্মভূতির অদ্রান্ত পরিচয় দিয়েছেন। ‘চাষার বিরহ’ কবিতায় হাসির চেয়ে ব্যথাই বড় হয়ে উঠেছে :

পরে ছাখি শুয়ে শুধু কেলে কুকুর ;

তখন মোর ডুকরে ডুকরে পরাণটা যে কেমন করে ।

‘যেমনটি চাই তেমন হয় না’—জীবনে এর চেয়ে সত্য আর কি আছে ? একে শ্রুত হাসির রঙীন বুদ্ধ-বিলাস নামে অভিহিত করা চলে না। রবীন্দ্রনাথের ‘যাহা চাই তাহা ভুল করে চাই’-এর সঙ্গে এর খুব বেশী ভাগবত অনৈক্য নেই। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ যেখানে সূক্ষ্ম ও গভীর, দ্বিজেন্দ্রলাল সেখানে অপেক্ষাকৃত স্থূল ও অগভীর। কিন্তু ভেবে দেখতে গেলে দেখা যাবে যে দুজনের মূল বক্তব্যের খুব বেশী পার্থক্য নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরস হৃদয়বান উচ্ছ্বসিত গীতিকবির হাসি। তাই তাঁর হাসি নির্যম ও শুষ্ক নয়, সহানুভূতি, সরসতা ও সহৃদয়তার শিশির-স্নিগ্ধতা তাঁকে সজল করে তুলেছে। অথচ বাস্তব-জীবন সম্পর্কেও তিনি সচেতন ছিলেন, জীবনের ফাঁক ও ফাঁকি তিনি বেশ ভালো করেই দেখেছিলেন। তাই তাঁর হাস্যরসের মধ্যেও গীতিকবির স্বর-বদ্বার অল্পপস্থিত নয়। তাই রঙ্গরস, ঠাট্টা-টিটকারি, কৌতুক-বিদ্রূপের ভিতরে মানুষ দ্বিজেন্দ্রলালের প্রাণস্পন্দন শোনা যায় :

কেন চটাচটি আর রেবারেখি,

আর গালাগালি আর দোষাদোষী ?

কর হাসাহাসি, ভালবাসাবাসি,

আর বসে, গৌকে দাঁও তা,—

৪৩। “...ভগ্নশি ও বোকামির পিছনে রহিয়াছে চিরন্তন মানবাত্মা, সে আত্মা শিশুর মত অসহায় ও সরল, একটু কৃত্রিম বা বাঁটি আনন্দ, সৌন্দর্য, উজ্জাস দিয়া খেলাঘর সাজাইতে সর্বদাষ্ট বাস্তব। এই খেলাঘর বিধাতার নিষ্ঠুর আঘাতে ভাঙিয়া বাইতেছে, সেইজন্য মানুষের চিরন্তন ক্রন্দন। এই ক্রন্দনের রোল ‘হাসির গানের’ প্রতি মুহূর্ত্তনায় ও স্বকারে ধ্বনিত হইতেছে।—দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান : অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় : শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও প্রবুল পাল সম্পাদিত ‘সমালোচনা সাহিত্য’।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই সরব উচ্চকণ্ঠ প্রাণখোলা হাসির ভিতর দিয়ে এমন একজন সহৃদয় মানুষকে জানা যায় যিনি জীবনের অসঙ্গতিক জেনেও, জীবন-রসিক হান্ত-রসিকের ভূমিকায় নেমেও যিনি মানবাত্মার করুণ স্বর শোনেন, আর প্রাণময় হাসির অটুরোলের মধ্যে পদে পদে নিজেকেই ধরা দেন। ‘হাসির গান’ মানুষ দ্বিজেন্দ্র-লালের ভাবজীবনের এক অন্তরঙ্গ চলচ্ছবি।

## ॥ ৯ ॥

দ্বিজেন্দ্র-কাব্যপ্রবাহের সমৃদ্ধি-পর্বের শেষ কাব্য ‘মন্দ্র’ (১৯০২)। সঙ্গীত বাদ দিয়ে বিস্কৃত কাব্যের দিক দিয়ে বিচার করলে ‘মন্দ্র’কেই দ্বিজেন্দ্রলালের শ্রেষ্ঠ কাব্য বলা যায়। ‘মন্দ্র’ দ্বিজেন্দ্র-প্রতিভার বিশিষ্ট শক্তির কাব্য। ‘আর্থগাথা’ ও ‘আষাঢ়ে’ কাব্যে তাঁর প্রতিভার দিক্‌দর্শন হয়েছে, কিন্তু ‘মন্দ্র’র পূর্ববর্তী দুটি কাব্যে তাঁর প্রতিভার সামগ্রিক লক্ষণ প্রকাশ পায় নি—আংশিক লক্ষণ প্রকাশ পেয়েছে মাত্র। ভাবপ্রকাশ ও কবিতার বহিরঙ্গ, হৃদিক থেকেই ‘মন্দ্র’র কবি একটি স্থনিশ্চিত পরিণামের মধ্যদিয়ে এসে দাঁড়িয়েছেন। দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসের সে দ্বিমুখী সত্তা ‘আর্থগাথা’ ও ‘আষাঢ়ে’র মধ্যে প্রকাশিত হয়েছিল, ‘মন্দ্র’ কাব্যে তারই একটি সমন্বিত রীতি লক্ষণীয়। রোমান্টিক গীতপ্রবণ চিত্তের সহজ ও স্বচ্ছন্দ প্রবাহের সঙ্গে একটি বিচারবুদ্ধিপ্রবণ ভাবাবেগ-নিমুক্ত মনের পরিণয় ঘটেছে। দুটি আপাতবিরোধী কবি চেতনা ও কাব্যরূপ মিলিত হয়ে ‘মন্দ্র’ কাব্যের ভাব-ভূমিকে স্বাভাবিক-সমুজ্জল করে তুলেছে। ‘মন্দ্র’র পরে দ্বিজেন্দ্রলাল ‘আলেখ্য’ ও ‘ত্রিবেণী’ নামে দুটি কাব্য রচনা করেছিলেন। এই দুটি কাব্যে কতকগুলি ভালো কবিতাও আছে,—তার মধ্যে দাম্পত্যপ্রেমের ও বাৎসল্যরসের কবিতাগুলি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য; কিন্তু সেখানকার কবিমানসও ‘মন্দ্র’ কাব্যেরই। ‘মন্দ্র’ কাব্যের কবিমানসই অপেক্ষাকৃত পরিণত অভিজ্ঞতা নিয়ে যেন উপরোক্ত দুটি কাব্য রচনা করেছে। ‘মন্দ্র’ কাব্যে কবি যে শক্তি অর্জন করেছেন, দ্বিজেন্দ্র-কবিজীবনের সেই হল চূড়ান্ত সিদ্ধি। এর পরে প্রতিভার বিশেষ কোন নূতন লক্ষণ দেখা যায় নি। এই দিক থেকে ‘মন্দ্র’ কাব্যে দ্বিজেন্দ্র-প্রতিভার পূর্ণশক্তি প্রকাশিত হয়েছে। এই কাব্যে কোথায়ও ভাবালুতার অস্পষ্টতাই নেই, প্রকাশরীতির দ্বিধা নেই—এক জড়তামূলক ও ভাবাবেগমুক্ত বুদ্ধিগম্য স্পষ্টালোকিত জগৎ ‘মন্দ্র’ কাব্যের কাব্য-পটভূমি। গীতিধর্মিতার সঙ্গে যে বিচারপ্রবণ তর্কপরায়ণ সামাজিক মন পূর্ববর্তী কাব্যগুলিতে প্রকাশিত হয়েছে

তারও একটি বিশেষ পরিণতি এই কাব্যের একটি লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের এই দুটি কাব্যরীতি এতকাল শুধু তাদের বিপরীত প্রবাহের খরগতিতে আবর্তই সৃষ্টি করেছিল—এই দুই কোটির মধ্যে ছিল এক দুস্তর ব্যবধান। কিন্তু ‘মন্দ্র’ কাব্যে কবিমানস ও কাব্যরীতির এই বৈচিত্র্য তেমন উৎকট হয়ে ওঠে না—দুটি রীতি যেন গায়ে-গায়ে এসে পড়েছে—একই কবিচিত্তের যেন এ-পিঠ ও-পিঠ। সেইজন্য ‘মন্দ্র’ কাব্যের কাব্যরীতি ও কলাবিধিতে সর্বপ্রথম একটি ব্যক্তিত্ব-প্রকাশক ‘স্টাইল’ দেখা দিয়েছে।

‘মন্দ্র’ কাব্য আর একটি কারণেও উল্লেখযোগ্য। এই কাব্য প্রকাশের কিস্কিদ্ধিক এক বছর পরে দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনযোগ হয়। কবিজীবনের শ্রেষ্ঠ মুহূর্তের অবসান হয়েছে। ‘মন্দ্র’ কাব্য দ্বিজেন্দ্র-জীবনেরই শুধু নয়, দ্বিজেন্দ্র-কবি-জীবনেরও শ্রেষ্ঠ মুহূর্তের সমাপ্তিচিহ্ন। ‘মন্দ্র’ কাব্য মধ্যাহ্ন-দীপ্তির কাব্য—তার পূর্বসীমায় কৃষ্ণাশার অস্পষ্টতাকে বাসনার নূতন সূর্য তরুণ বর্ণরঞ্জন্য অভিনন্দিত করেছে; আর তার পশ্চিম সীমায় ছায়াচ্ছন্ন অপরাহ্ন স্মৃতিবেদনায় ও বাৎসল্যের রসে করুণ মধুর হয়ে উঠেছে। ‘মন্দ্র’ কাব্যে তারুণ্যের দীপ্তির সঙ্গে প্রৌঢ়চিন্তার গভীরতা সমন্বিত হয়েছে। ‘আর্ঘ্যাখার’ কবি প্রেম ও মৌল্যের বসন্তদিনে বিহ্বল প্রেমসঙ্গীতকেই হৃদয়ের সূক্ষ্ম তত্ত্বীতে ঝঙ্কত করেছেন—তাই কবিজীবনের সেই বসন্তউৎসবকে ‘কুহ’ ও ‘পিউ’ মন্ত্রে অর্চনা করা হয়েছে। ‘আষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গান’ জীবনের উপরিতলেরই তরঙ্গনৃত্য—কদাচিৎ নিম্নতলের দিকে দৃষ্টি পড়েছে। কিন্তু তা ক্ষণজাগ্রত কাব্যকৌতুহল মাত্র। কিন্তু ‘মন্দ্র’ কাব্যে সর্বপ্রথম ভাবের সঙ্গে ভাবনা যুক্ত হয়েছে—চিন্তাহীন উচ্ছলতা গভীরাশ্রয়ী ভাবনার ইম্পাত-কঠিন বন্ধনে কেন্দ্র-সংহত ও ভাব-গভীর হয়েছে।<sup>৪৪</sup>

তবু ‘মন্দ্র’ কাব্যের ‘সিরিয়াসনেস’ অনেক ক্ষেত্রে বিধাগ্রস্ত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের মনেরই বিশেষ গড়ন এর জন্য দায়ী। রোমাটিক কবিমন যেমন তাকে বস্তুভেদী অন্তর্মুখী করে তুলেছে, তেমনি পরমুহূর্তে একটি বহিমুখী সামাজিক মন তাকে যুগ-জীবনের দিকে টেনে এনেছে। লিরিসিজম ও স্টাটায়ারের বিপরীত আকর্ষণ অনেক সময় গভীর ও মহৎ বিষয়বস্তুর মধ্যে অকারণ তুচ্ছতা সঞ্চারিত

৪৪। “আসল কথা এই যে, “মন্দ্র” কাব্যপাঠে বুঝিতে পারা যায় যে, কবি কেবল আর জীবনানুধির উপরিতলে থাকিয়া সন্তুষ্ট নন, তলাইয়া দেখিবার একটা ঝোঁক তাঁহাকে পাইয়া বসিয়াছে। ইহাই ম্যাথু আর্নল্ড বর্ণিত “হাই সিরিয়াসনেস।”

—কবি দ্বিজেন্দ্রলাল : প্রথমখণ্ড বিশ্লী : রবিবাসরীর আনন্দবাজার পত্রিকা,

১৯শে জানুয়ারি, ১৯৫৮।

করেছে। ‘হিমালয় দর্শনে’ কবিতাটিতে মইৎ ও ভুচ্ছেব, ‘সান্নাইম’ ও ‘রিডিকিউলের’ এক উদ্ভট মিশ্রণ হয়েছে। সমাসবহুল তৎসম শব্দে, দীর্ঘবিসর্পিত ছন্দে হিমালয়ের মহিমা-সুগন্ধীর বন্দনা দিয়ে কবিতাটি শুরু হয়েছে :

কে তুমি সহস্র যোজন জুড়িয়া, ব্রহ্মদেশ হ’তে তাতার,  
অক্ষয় হিরকমুকুটের মত ভারতলক্ষ্মীর মাথায়,  
জলিছ প্রদীপ্ত, পাইয়া উষার কনকচরণপরশ  
তুষার-মণ্ডিত চূড়ায় ?

ব্রহ্মদেশ থেকে তাতার পর্যন্ত বিস্তৃত ভারতলক্ষ্মীর এই হীরকমুকুট নিঃসন্দেহে পাঠকচিত্তে বিশ্বয়রসের উদ্রেক করে। কিন্তু তারপরেই আকস্মিকভাবে রূঢ় অঘাতে প্রবলিত স্বপ্ন ধূলিসাৎ হয়—কবি হিমালয়কে এক অস্থিচর্মসার নিষ্কমা বুদ্ধের সঙ্গে তুলনা করে ফেলেছেন! দ্বিতীয় স্তবকে তিনটি স্বতোবিরোধী ছবি আছে—সূর্যগ্রহচন্দ্রের অশান্ত ও উন্মত্ত মহানৃত্য, গাছে চড়ে বনের বানরের শ্রেষ্ঠতা দেখানো, ঘুঘুডাকা শালবন ও কেতকী-কদম্বের বোমাস্টিক ছবি। কারও সঙ্গে কারও মিল নেই। তৃতীয় স্তবকে হিমালয় ‘অচল, অকেজো পাষাণ’। এই স্তবকে দ্বিজেন্দ্রলালের বিজ্ঞপাত্মক স্বরটি ফুটে উঠেছে। পঞ্চম স্তবকে হিমালয় ‘কুড়ের বাদশাহ’। ষষ্ঠ স্তবকের প্রথমাংশে ‘লেলিহান অগ্নিজিহ্ব’ একটি ধ্বংসকরাল মূর্তির বর্ণনা আছে, কিন্তু তারপরেই কবি সংলাপাত্মক ভঙ্গিতে হিমালয়ের সঙ্গে লৌকিক রসিকতা শুরু করে দিয়েছেন। অষ্টম স্তবকে নবাবিজ্ঞান ও হিমালয়ের ভৌগোলিক প্রয়োজনীয়তা নিয়ে কবি এক দীর্ঘ বিতর্কের অবতারণা করেছেন। সর্বশেষ স্তবকে কবি হিমালয়কে ‘ঋষিবর’ সম্বোধন করে কবিতাটিকে গম্ভীর ভাবে শেষ করেছেন। ‘সমুদ্রের প্রতি’ কবিতাতেও পরস্পর-বিরোধী ভাবদ্বন্দ্ব কবিতাটির বিষয়গত মহিমা বিচলিত হয়েছে। কেন্দ্রীয় ভাষা ও তৎসমশব্দপ্রধান চিত্রময় বর্ণনায় কবিতাটি দ্বিজেন্দ্রলালের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ কবিতায় পরিণত হতে পারত। কিন্তু সমুদ্রের এই মহিমা-সুগন্ধীর চিত্র-বৈচিত্র্যের মাঝে তিনি এমনভাবে লৌকিক রসের অবতারণা করেছেন, যা কবিতাটির রসকেন্দ্রটিকে সংশয়াতুর করে তুলেছে। আবেগের সঙ্গে নিরুত্তাপ যুক্তি, চিত্রময় বর্ণনার সঙ্গে ঘরোয়া সংলাপ, মহিমা বর্ণনার সঙ্গে লৌকিক রসিকতা কবিতাটির রসভাণ্ডার ঘটিয়েছে। ‘তাজমহল’ কবিতার কোন কোন অংশ ভাবে, ভাষায় ও সূক্ষ্ম লিরিসিজমের মুহূর্ত দোরভে অপূর্ব, কিন্তু কবি এই স্তরটিকে ধরে রাখতে পারেন নি। কবির অস্থির কল্পনা বেশীকণ একস্থানে দাঁড়িয়ে থাকতে পারেন না—শিশিরের নিটোল বিন্দুটির মতো হু-এক মুহূর্ত ফুলের কোমল পাপড়ির উপর দাঁড়িয়ে রক্ষ মাটির উপর ঝরে পড়ে। প্রথম স্তবকের লঘুস্বর ও অষ্টম স্তবকের

আর্যজাতির জীবনাদর্শ সম্পর্কে সুদীর্ঘ বক্তৃতার অনধিকারপ্রবেশ কবিতাটির রসমূল্য খর্ব করেছে। ‘নবদ্বীপ’ কবিতাতেও এই জাতীয় অসঙ্গতি লক্ষণীয়।

এই শ্রেণীর কবিতাগুলিতে মহৎ কল্পনা ও ভাবগভীরতার বীজ আছে কিন্তু শেষ পর্যন্ত কবি এই ভাবটিকে রক্ষা করতে পারেন নি। একাধিক ক্রটি ঘটেছে। প্রথমত মনঃ ও তুচ্ছের, অলৌকিক ও লৌকিকের মধ্যে এক প্রচণ্ড বিরোধ তীব্র হয়ে উঠেছে।—কবি সেই বিরোধকে সক্রিয় রাখার চেষ্টা করেছেন। গীতিকবিতার একটি রসকেন্দ্র থাকা উচিত—সেই রসকেন্দ্রটি ঘিরেই গীতিকাব্যের এক অখণ্ড রূপ গড়ে ওঠে। একাধিক রসকেন্দ্রের বিপরীত আকর্ষণে গীতিরস দানা বেঁধে উঠতে পারে না।<sup>৪৫</sup> দ্বিতীয়ত আর একটি বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়, এই জাতীয় ক্রটি সবচেয়ে বেশী ঘটেছে দ্বিজেন্দ্রলালের দীর্ঘ কবিতাগুলিতে—ভাবশৃঙ্খলের গ্রন্থন এখানে রক্ষিত হয় নি। অতিকথনের মাদকতা কবিতাগুলির ভাবকে বিক্ষিপ্ত করেছে। উপমাগুলিও একজাতীয় হওয়া প্রয়োজন। একাধিক উপমা কিংবা অনেকগুলি রূপকল্পনাও (image) থাকতে পারে, কিন্তু তাদের মূলে যেন একটি কেন্দ্রীয় ঐক্য থাকে। দ্বিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর কবিতার উপমা ও রূপকল্পনাগুলি যেন পরস্পর তাড়াতাড়ি শুরু করে দেয়। এর সবচেয়ে বড় প্রমাণ ‘হিমালয়দর্শনে’ কবিতাটি।

অথচ ‘আষাঢ়ে’ কাব্যগ্রন্থে কিংবা ‘হাসির গানে’র কিছু কিছু কবিতায় কবি এই টেকনিকে অসাধারণ সাফল্য অর্জন করেছিলেন। বাঙ্গকবিতায় ভাবগত অসঙ্গতিই অবলম্বন করা হয়—অসঙ্গতির ধাক্কাগুলি হাস্তরস সৃষ্টির কারণ হয়ে ওঠে। কারণ অসঙ্গতিই হাস্তরসের উৎসমূলে। কিন্তু গভীর ভাবের কবিতায় এই জাতীয় অসঙ্গতি রসবোধকে পীড়িতই করে। সম্ভবত কবি ‘আষাঢ়ে’র এই টেকনিকের মোহ থেকে মুক্ত হতে পারেন নি—সম্পূর্ণ মুক্তি তাঁর কোনদিনই ঘটে নি। কারণ দ্বিজেন্দ্রলালের কবি-প্রকৃতির সঙ্গে এই টেকনিক প্রায় এক ও অভিন্ন হয়ে উঠেছিল। জীবন-গভীরে অবতরণ করার আগ্রহ তাঁর জেগেছিল, কিন্তু কার্যত সে আগ্রহ দীর্ঘস্থায়ী হতে পারে নি। প্রসঙ্গক্রমে এখানে রবীন্দ্রকাব্যের কথা মনে হতে পারে। রবীন্দ্রনাথ শুধু বিষয়গৌরবের কবিতা রচনাতেই গভীর হন না, তুচ্ছ বিষয়কে অবলম্বন করেও তাঁর গভীরাত্মীয় মন অতলম্পর্শী হয়। রবীন্দ্রকাব্যের এই ভাব-গভীরতার মূলে আছে তাঁর অতলাশ্রয়ী উপলব্ধি। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘মন্দ্র’ কাব্যে উপলব্ধি নেই,

৪৫। “It will also be found that the pure lyric, having for its purpose the expression of some single mood or feeling, commonly gains much in emotional power by brevity and condensation, and that over elaboration is almost certain to entail loss in effectiveness.”



এ কথা বলা যায় না কিন্তু প্রধানত বুদ্ধি-বিশ্লেষণ ও মননই যেন সেখানে প্রাধান্য লাভ করেছে। তাঁর কাব্যজগৎও অল্পভরবেগ ততটা নয়, যতটা বুদ্ধিগ্রাহ্য। দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসে উপলব্ধির স্বৈর ও প্রশান্ত তনয়তার চেয়ে খেয়ালি কল্পনার (Fancy) ক্রীড়াশীলতাই বেশী। কল্পনার ক্রীড়াশীলতার মূলেও তাঁর দৃঢ়নিষ্ঠ বাস্তববোধ ও পদলালিত্য-সংস্কারমুক্ত চিন্তা-শৃঙ্খলিত প্রকাশরীতি।

‘স্বপ্নভঙ্গ’ কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলাল এর কৈফিয়ত দিয়েছেন। এই কবিতাটি যেন কবির এক নূতন জীবনবরণের স্বীকৃতি। ‘চন্দ্রমুখ রাত্রি’, ‘কোকিলের গীত’, ‘পুষ্প-বিহসিত রম্য কুঞ্জ’ময় স্বপ্নস্বর্ণ থেকে ‘বিজ্ঞানের কর্মময় অভিশপ্ত শূণ্য ধরা’য় কবির পতন হয়েছে। লীলাময়ী কল্পনার সঙ্গে দৈনন্দিন গত্তের হৃস্তর প্রভেদ সম্পর্কে কবি সচেতন। বিজ্ঞান, জীবনের সমস্ত সারাংশ শোষণ করে নিয়েছে। প্রকৃতির মূক্ত রূপ ও পৌরাণিক জগতের আদর্শ আজ একটি বিলীয়মান স্বপ্নে পরিণত হয়েছে। গম্ভীর জগতে জীবনও গম্ভীর হয়ে উঠেছে। কবি কালের এই স্বরূপ জানেন। তিনি জানেন যে এই কঠিন বৈজ্ঞানিক যুগে রোমান্স ও আদর্শবাদ অতীতের কাহিনীতে পরিণত হয়েছে—তাই তিনি পরিবেশন করবেন যুগোচিত চিন্তা-চেতনা :

দিব সত্য যাচা চাহো ;—উনবিংশ শতাব্দীর  
শেষভাগে সভ্যতার তীব্রালোকে, জানি স্থির  
অগ্র গান লাগিবে না ভালো !—তবে থাক সব,  
সে করুণ, সে গম্ভীর, সে সুন্দর গীতরব,  
সে গভীর প্রশ্ন ;—সেই জীবনের দুঃখস্থ,  
লুকায়ে নিভুতে শুদ্ধ এ হৃদয়ে জাগরুক।

জীবনের এ অবস্থায় কবির আশ্রয় খুঁজেছেন স্বপ্নের গজদন্ত-মিনারে, যাতে যুগ-জীবনের বিশনিশ্বাস তাঁদের কল্পস্বপ্নকে বিবর্ণ করতে না পারে। কেউ কেউ আবার চরম দুঃখবাদী হয়ে পড়েছেন। কেউ প্রকৃতির শামলিমায় ও অবাধ মূক্ত দাক্ষিণ্যে, কেউ অতি-প্রাকৃত কল্পনার নিবিড় রহস্যে, কেউ বা অতীত ইতিহাসের মোহবিস্তারী ছায়াগোধূলিতে, আবার কেউ বা অনাগত ভবিষ্যতের পরিপূর্ণতার স্বপ্নলোকে তাঁদের মুক্তির পথ খুঁজেছেন। এর কোনটিই দ্বিজেন্দ্রলালের পথ নয়। তিনি জীবন-ভীকু পলাতক নন, জীবনের মূলে নীরস কঠিন বাস্তবের কঙ্করময় মৃত্তিকা আছে—এ সত্য জেনেও তিনি তাকেই মেনে নিয়েছিলেন এক বলিষ্ঠ আত্মপ্রত্যয়ের সঙ্গে। এই আত্মপ্রত্যয়ের মূলে ছিল তাঁর বাস্তবসচেতনতা ও ভাবাবেগনির্মুক্ত মনের উজ্জল বিচারবুদ্ধি। এ ক্ষেত্রে তিনি তাঁর সমকালীন কবিদের কারও পথ অনুসরণ করলেন না, এমন কি যুগনায়ক রবীন্দ্রনাথের পথও নয়। বাস্তবকে এক পাশে সরিয়ে রেখে

তিনি অবাস্তব-মনোহরের স্বপ্ন দেখেন নি, কিংবা বাস্তবকে ঘিরে কল্পনার তন্তুজাল দিয়ে তার চারপাশে আর একটি সুসজ্জিত জগৎ গড়ে তোলেন নি। তিনি বাস্তববোধ ও সামাজিক মনকে সঙ্কুচিত না করে সেই ভাব প্রকাশের জগৎ নতন ধরনের কাব্য-রীতির উদ্ভাবন করলেন। এইখানেই দ্বিজেন্দ্রলালের বিশেষত্ব। ‘মন্দ্র’ কাব্যে কবির প্রবল আত্মবিশ্বাস, শব্দ-নির্বাচন ও ছন্দ রচনার সাহসিকতা ও রস-বৈচিত্র্য রবীন্দ্রনাথের বিশ্বয়মুগ্ধ দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল : “‘মন্দ্র’ কাব্যখানি বাংলার কাব্যসাহিত্যকে অপরূপ বৈচিত্র্য দান করিয়াছে। ইহা নূতনতায় ঝলমল করিতেছে এবং এই কাব্যে যে ক্ষমতা প্রকাশ পাইয়াছে, তাহা অবলীলাকৃত ও তাহার মধ্যে সর্বত্রই প্রবল আত্মবিশ্বাসের একটি অবাধ সাহস বিরাজ করিতেছে। সে-সাহস কি শব্দ-নির্বাচনে, কি ছন্দোবিন্যাসে, কি ভাববিজ্ঞানে সর্বত্র অক্ষুণ্ণ। সে সাহস আমাদের বার বার চকিত করিয়া তুলিয়াছে—আমাদের মনকে শেষ পর্যন্ত তরঙ্গিত করিয়া রাখিয়াছে।... তাহার কাব্যে হাস্য, ককণা, মাধুর্য, বিশ্বয় কখন কে কাহার গায়ে আসিয়া পড়িতেছে, তাহার ঠিকানা নাই।... নর্তনশীলা নটীর সঙ্গে তুলনা করিলে ‘মন্দ্র’ কাব্যের কবিতাগুলির ঠিক বর্ণনা হয় না। কারণ ইহার কবিতাগুলির মধ্যে পৌরুষ আছে। ইহার হাস্য, বিবাদ, বিদ্রূপ, বিশ্বয় সমস্তই পুরুষের—তাহাতে চেষ্টাহীন সৌন্দর্যের সঙ্গে একটা স্বাভাবিক সবলতা আছে। তাহাতে হাবভাব ও সাজসজ্জার প্রতি কোনো নজর নাই।”<sup>৪৬</sup>

‘মন্দ্র’ কাব্যে কত রঙুলি দাম্পত্যরস ও বাৎসল্যরসের কবিতা আছে। ‘আর্ঘগাথা’র প্রেমের কবিতাগুলিতে যে উচ্ছলতা ও লাভণ্য গীতিরসে অনবদ্য হয়ে উঠেছে, ‘মন্দ্র’ কবিতায় সে স্বর পরিবর্তিত হয়েছে। ‘আর্ঘগাথা’র প্রথম প্রণয়ের স্বতঃস্ফূর্ত মাধুর্য আছে, ‘মন্দ্র’ কাব্যে সেই প্রথম প্রেমের উল্লসিত রূপ অনেকখানি ও সংযত সংহত। তাই আত্ম-বিবশ তন্ময়তার সঙ্গে কল্যাণ ও শুভবোধের একটি ধারণা যুক্ত হয়েছে। ‘দাঁড়াও’ কবিতার প্রথম স্তবকে কবি প্রেমের একটি চিরন্তন রূপকেই ফুটিয়ে তুলেছেন :

দাঁড়াও সুন্দরি ! চক্ষের সম্মুখে, ছায়াবাজিপ্রায়,  
এই বিবর্তিত ব্রহ্মাণ্ড জগৎ এসে চলে যায় ;  
তার মাঝে তুমি দাঁড়াও সুন্দরি !  
একবার দেখি দুটি নেত্র ভরি,  
প্রেমের প্রতিমা প্রিয়ে, প্রাণেশ্বরী ! দাঁড়াও হেথায় ।

পরিবর্তনশীল পৃথিবীর মাঝখানে স্তন্দরীই যেন চিরন্তনী। কিন্তু কবিতার পরবর্তী অংশে কবির পরিতৃপ্ত দাম্পত্য জীবনেরই যেন একটি ছবি ফুটে উঠেছে। ‘উদ্বোধন’ কবিতায় কবির রোমান্টিক প্রেমস্বপ্ন গার্হস্থ্য জীবনের সঙ্গীর্ণ গভীর মধ্যেই আবদ্ধ নয়—প্রত্যাহের সঙ্কীর্ণতার বহু উর্ধ্বে—এ প্রেম একটি অশরীরী আনন্দের মতো। কবি নিখিল-বিশ্বের সৌন্দর্যের মধ্যে তাঁর প্রিয়সীস্বপ্নকে অল্পসন্ধান করেছে। টাইবারের ধারের ‘মর্মর প্রতিমায়’, ব্যাফেল-অঙ্কিত ‘কুমারী বয়ানে’, ‘বনলতা-শকুন্তলাফুলময় কথা’-য় কবি যে নিখিল সৌন্দর্যের প্রতিচ্ছবি দেখেছিলেন, সেই স্বপ্নই যেন মূর্তি ধরে আজ কবির পত্নীরূপে উপস্থিত হয়েছে। কিন্তু সে বর্ণনাটি গভীরময়—পূর্ববর্তী দুটি স্তবকের সঙ্গে অধিত করলে তাকে আকস্মিক বলেই মনে হয় :

আসনি আজি সে বেশ পরি,  
মর্মরে সংগীতময় বর্ণে, কবিতার  
স্বপ্নে ভর দিয়া।  
এসেছ ঢাকিয়া  
মাংসের শরীরে আজি সৌদেগ তোমার  
জীবন্ত হৃদয় ;

প্রত্যাহের এই বক্তমাংসের পত্নীসত্তার সঙ্গে নিখিলসৌন্দর্যময়ী শাস্বত সত্তার কোনো বিরোধ এখানে নেই। কবির বক্তব্য হল, সৌন্দর্যই প্রেমে পরিণত হয়েছে। নৈর্ব্যক্তিক সৌন্দর্য ও প্রেমময়ী নারীর মধ্যে কোনো বিরোধ এখানে নেই। প্রত্যাহ ও শাস্বতের বিরোধজনিত কোনো বেদনা বা গোহভঙ্গ এখানে নেই।

‘কুসুম কণ্টক’ কবিতায় নারী ও প্রেমসম্পর্কিত আব একটি ধারণার পরিচয় পাওয়া যায়। এই বোধ দ্বিজেন্দ্রলালের প্রেম-কবিতার একটি উল্লেখযোগ্য সংযোজন। প্রত্যাহ ও কল্পনার মধ্যে একটি সুস্পষ্ট বিরোধের রূপ এই কবিতায় ফুটে উঠেছে। কবিরা যে সৌন্দর্যের জয়গান করেছেন, বিমুক্ত প্রেমিক যাব স্তবগাথা রচনা করেছে—কবির কাছে তার আসল ব্যাপার অত্যন্ত স্পষ্ট :

এই প্রেম, এই ঈশ্বা      শুধু কাম, শুধু লিপ্সা,  
এ শুদ্ধ বিশ্বের বিধি ভবে  
রাখিতে তাঁহার সৃষ্টি,      আর এই রূপবৃষ্টি  
প্রলোভনে বাধিবে মানবে।

দ্বিজেন্দ্রলালের মন এখানে সংশয়াতুর হয়ে উঠেছে—বিশ্বাসের মাধুর্য ও রোমান্সের রং এখানে নেই—তাই মনে হয়েছে “বুঝি শেষে, এ স্বর্ণ ধাতু নহে খাঁটি স্বর্ণ, এ

পিত্তল শুদ্ধ গিন্টি-করা।” এই কথাগুলি বিখ্যাত দার্শনিক শোপেনহাওয়ারের এক-একটি উক্তিকে মনে করিয়ে দেয়। “প্রেম পরিণয়ে দ্বন্দ্ব”—সত্যটিও কবিদৃষ্টিতে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের এ কবিতার মূলে শোপেনহাওয়ারস্বভাব নারী-বিদ্বেষ নেই, নারীকে ঘিরে যে রোমান্সলোক সৃষ্টি করা হয়, তিনি তার আড়াল থেকে বাস্তব সত্যটি দেখিয়ে দিয়েছেন মাত্র। দূর থেকে যা সুন্দর, কাছে এলেই তার সে সৌন্দর্য মিলিয়ে যায়—প্রত্যক্ষ বাস্তবের সঙ্গে কল্পনার বিরোধকে তিনি এখানে তাঁর স্বভাবসিদ্ধ আণ্টিক্লাইমাক্সের আকস্মিক ধাক্কা রূপ দিয়েছেন :

ভূধর দূরধিগমা,                      দূর হতে অতি রমা  
ধুম্র নীল তুষারকিরীটী—  
নিকটে বিকট, শীর্ণ,              বন্ধুর, কঙ্করকীর্ণ  
শুদ্ধ,—যেন উকিলের চিঠি।

‘মন্দ্র’ কাব্যের এই জাতীয় কবিতা দ্বিজেন্দ্র-মানস বিচারে অত্যন্ত মূল্যবান উপাদান। নৈব্যক্তিক সৌন্দর্য-বহুস্ত তাঁকে মুগ্ধ করেছিল, কিন্তু নারী ও প্রেম সম্পর্কে একটি সংশয়াতুর ধারণাও এখানে আছে। দূরের সৌন্দর্য যেন বাস্তবের বিচার-বিশ্লেষণের মধ্যে এসে তার মোহময় রোমান্স হারিয়ে কেলেছে। ‘মন্দ্র’ কাব্যে এই ধরনের বিশ্লেষণী মন্তব্যে দ্বিজেন্দ্রলালের বাস্তব-সচেতন, বিচারপ্রবণ মনের পরিচয় পাওয়া যায়।

‘কার দোষ’ কবিতাটি দাম্পত্য-কলহের একটি রস-মধুর ছবি। ‘আগন্তুক’ ও ‘জীবনপথেব নবীন পাখ’ কবিতা দুটি শিশুসম্পর্কিত বাৎসল্যরসের কবিতা। ‘আর্যগাথা’-র ‘কুহ’ অংশেও কয়েকটি শিশুসম্পর্কিত কবিতা আছে। তার মধ্যে একটি কবিতার কথা রবীন্দ্রনাথ তাঁর আলোচনায় উল্লেখ করেছিলেন। কিন্তু ‘আর্যগাথা’র শিশু-কবিতাগুলির সঙ্গে ‘মন্দ্র’ কাব্যের এই ধরনের কবিতার একটি মৌলিক পার্থক্য আছে। ‘আর্যগাথা’র কবিতাগুলিতে স্নেহবিগলিত পিতৃহৃদয়, শিশুর বাল্যলীলা ও তার উদ্ভট বায়নাগুলিকে কবি সূক্ষ্ম তুলির আঁচড়ে ফুটিয়ে তুলেছেন। ‘আর্যগাথা’র “সোনা আমার, মাণিক আমার, যাহ আমার ঘুমো” এক অভিনব ঘুমপাড়ানি গান। শিশুমনের অসম্ভব ও উদ্ভট আকাঙ্ক্ষার আর একটি সহজ ও সুন্দর ছবি :

শুনলো কারো হবে বিয়ে,  
ধরল ধূয়ো অমনি গিয়ে—  
“ওমা আমি বিয়ে করব”—কান্নার ওস্তাদ এ।

শোনে কারো হবে ফাঁসি,  
অমনি আঁচল ধরল আসি—

“ওমা আমি ফাঁসি যাব”—বিনি অপরাধে।

‘মদ্ভের’ শিশু-সম্পর্কিত কবিতায়ও কিছু স্বরপরিবর্তন ঘটেছে। ‘আর্যগাথার’ শিশু-কবিতাগুলির মধ্যে নির্মল বাৎসল্যরস ও পিতৃহৃদয়ের একটি মুগ্ধ শিখা ছিল। কিন্তু ‘মদ্ভের’ কবিতাগুলির মধ্যে বাৎসল্যের সঙ্গে কিছু চিন্তাও জড়িত হয়েছে—পারিবারিক জীবনের ছবিটি এখানে স্পষ্টতর। শিশুর নবীন জীবনের সঙ্গে তুলনা করে ‘কবি বয়স্ক মানুষের বিষয়াসক্ত ও বিড়ম্বিত জীবনের কথা বলেছেন ‘জীবন-পথের নবীন পাখ’ কবিতায় :

আমরা পতিত, বিগুণ, নিরাশ,  
অন্ধকারময় গভীর গর্তে ;  
পর্য-পদক্ষেপে তুই চলে যাস  
কিরণময় ও শ্রামল মর্ত্যে ;

‘আগন্তুক’ কবিতাতেও কবির বাৎসল্যরসের সঙ্গে জগতেব শুভাশুভবোধ জড়িত। সংসারের নিষ্ঠুর সংগ্রামের একটি বিবর্ণ ছবি এঁকে কবি সংসারের আনন্দ-মতের কথাও বলেছেন :

হেথা বিশ্বময়

সর্বৈব কদর্য নহে। নহে সমুদয়  
ঝটিকা, অশ্রান্ত-গর্জী বজ্র, অন্ধকার,  
কণ্টক, অরণ্য, গুহ মকুভূমি সার।

সুতরাং তিনি “বিমিশ্রিত স্মৃতিস্মৃতি মাঝে” নবীন আগন্তুককে আহ্বান করেছেন। ‘আর্যগাথা’র শিশুসম্পর্কিত কবিতাগুলিতে এক অবিমিশ্র বাৎসল্যরস ও স্বতঃস্ফূর্ত আনন্দ প্রকাশিত হয়েছে, কিন্তু ‘মদ্ভের’ কাব্যের শিশুসম্পর্কিত কবিতায় বাৎসল্যরসের সঙ্গে জগৎ ও জীবনের শুভাশুভ উপলব্ধি মিশ্রিত হয়ে একটি স্বতন্ত্র আনন্দনের সৃষ্টি করেছে। জীবন-পরিণতির সঙ্গে চিন্তা ও চেতনার ব্যাপকতা এই ধরনের পরিবর্তনের মূলে। একদিকে মনের বিচারপ্রবণতা যেমন প্রেমকে ‘অর্থস্ত বিশ্লেষণ করতে পরাশ্রুত হয় নি, তেমনি স্বামী ও পিতা হিসাবেও তিনি ছিলেন প্রেমপ্রবণ ও স্নেহপ্রবণ। দিলীপকুমার রায় তাঁর পিতার স্মৃতি আলোচনা করতে গিয়ে এমন একটি মিতাক্ষর ও অভ্যন্ত মন্তব্য করেছেন, যার আলোকে শুধু ব্যক্তি দ্বিজেন্দ্রলাল নন, কবি দ্বিজেন্দ্রলালও উজ্জ্বল হয়ে উঠেছেন। দিলীপকুমার বলেছেন : “কিন্তু

একটি জিনিস সেই ছেলেবেলাতেই আমার চোখে পড়েছিল যে কবির মধ্যে দুটো মানুষ ছিল : একজন তীক্ষ্ণ বিচারক, বিবেকী বিশ্লেষক, আর একজন সরল প্রণয়ী, উচ্ছ্বাসী প্রেমিক ।”৪৭

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগে কবি মানব সংসারে প্রবেশ করেছেন—কিন্তু তখনও তাঁর জগৎ ও জীবন সম্পর্কে যথার্থ দৃষ্টি ছিল না। অভিজ্ঞতার পরিণতির সঙ্গে ‘মদ্র’ কাব্যে জীবন ও জগৎ সম্পর্কে একটি পরিণত চিন্তা গড়ে উঠেছে। আলোর সঙ্গে অন্ধকারও মিশেছে—জীবনের সঙ্গে মৃত্যুর সম্পর্কেও কবি ভাববার চেষ্টা করেছেন। ‘তাজমহল’ কবিতায় কবি মানুষের দেহনিয়তির এক নির্মম ও বিবর্ণ ছবি এঁকেছেন :

স্পর্শে যার সেও,  
সে সৌন্দর্য পরিণত পরিতাজা শবে :  
ক্রমে ক্রমে তর্গন্ধ, গলিত সেই দেহ  
ভক্ষে আসি, মৃত্তিকার ঘৃণা কীটগুলি ;  
পরিণামে সেই দেহ—আবার সে—যে পুঁলি সে ধূলি ।

মৃত্যু ভিতর দিয়ে তিনি রবীন্দ্রনাথের মতো কোনো শাস্ত্রত মতা ও অমৃত-লোকের আশ্বাস পান নি :

মৃত্যু কে বলে বিভেদ  
মৃত্যু এক প্রকাণ্ড বিবাহ, গাহে লুপ্ত বস্তুভেদ ।

\* \* \*  
\* \* \* সে বিবাহ সম্পাদিত হয়  
গাঢ় অন্ধকারে, ঘন স্তব্ধ নিরুৎসবে ;  
যার সাক্ষী পরকাল মহাশূন্যময় ;

মৃত্যু এখানে ‘শ্রামসমান’ বা ‘পরাণ-বঁধু’ নয়, মৃত্যু এখানে গাঢ় অন্ধকারময় এক মহাশূন্য। সেখানে তিনি রবীন্দ্রনাথের মতো কোনো পরম ঐশ্বর্যময় নূতন আশ্বাস দিতে পারেন নি। ‘মদ্র’র সর্বশেষে কবিতা ‘স্বথমৃত্যু’-তে কবির মৃত্যুস্বপ্নীয় শূন্যতাবোধ আরও স্পষ্ট :

তত্পরি মরণের পাছে  
কি জগৎ লুকায়িত আছে !  
এই কৃষ্ণ জলধির পারে

কোন দেশ আছে ! অন্ধকারে  
আচ্ছন্ন, যে দেশ হতে কেহ  
ফিরে নাই আর নিজ গেহ ।<sup>৪৮</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের এই পর্বের কবিতা পড়ে কেউ কেউ তাঁকে দুঃখবাদী বলেছিলেন কিন্তু তাঁর সমকালীন সমালোচকরাই সে মতকে খণ্ড করেছিলেন :

“ ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকায় গত বৎসর বন্ধুবর দেবকুমার রায়চৌধুরী মহাশয় দ্বিজেন্দ্রলাল সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে লিখিয়াছেন যে, তিনি দুঃখবাদী ও ঈশ্বর-বিশ্বাসহীন ছিলেন। আমরা তাঁহার এই মন্তব্য ভ্রান্ত বলিয়া মনে করি। যিনি ‘পরপারে’ নাটক লিখিয়াছেন এবং মহাসিন্ধুর ওপারের সঙ্গীতের আভাস পাইয়াছিলেন, তিনি কখনও নাস্তিক হইতে পারেন না। এক সময়ে হয়ত তিনি অজ্ঞেয়বাদী (Agnostic) ছিলেন ।”<sup>৪৯</sup>

‘দুঃখবাদী’ বা ‘অজ্ঞেয়বাদী’ কোনো তত্ত্বগত পরিভাষার দ্বারা দ্বিজেন্দ্রলালহিতা বিচার করা চলে না—কারণ সচেতনভাবে তত্ত্ব প্রতিপাদন করার আকাঙ্ক্ষা তাঁর কোনোদিনও ছিল না। কিন্তু ‘মন্দ্র’ কাব্যে তিনি যে কোনো কোনো ক্ষেত্রে সংশয়বাদী হয়েছেন তার কারণ কি ? দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে একটি বিচারপ্রবণ ও যুক্তিবাদী মন ছিল। এই বিচারপ্রবণতা তাঁকে অনেক সময় সংশয়বাদী করে তুলেছে, কিন্তু এই ভাবটি তাঁর জীবনদর্শনের কোনো স্থায়ীভাব নয়। জগৎ ও জীবন সম্পর্কে বুদ্ধিদর্শী বিচারপ্রবণতাই কবিকে খানিকটা সংশয়বাদী করে তুলেছিল। তবে এ কথাও ঠিক যে এক সময় তিনি হার্বার্ট স্পেন্সারের অজ্ঞেয়বাদের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন।

‘নববধু’ ও ‘রাধার প্রতি কৃষ্ণ’—কবিতা দুটির কিছু বিশেষত্ব আছে। ‘নববধু’ কবিতাটি যে রবীন্দ্রনাথের ‘বধু’ কবিতার (মানসী) প্রভাবজাত এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। কিন্তু দুটি কবিতার দৃষ্টিভঙ্গিগত পার্থক্য আছে। রবীন্দ্রনাথের ‘বধু’ কবিতায় নাগরিক জীবনের সতর্ক-শাসনে শক্তি কৃষ্টিত একটি পল্লীবালিকার ছায়াঘেরা পল্লীজীবনের বৃকে ফিরে যাওয়ার করুণ আকাঙ্ক্ষা ধ্বনিত হয়েছে।

৪৮। প্রসঙ্গক্রমে মধুসূদনের চতুর্দশপদী কবিতাবলীর ‘নূতন বৎসর’ কবিতাটি স্মর্তব্য :

আসিছে রজনী,  
নাহি যার মুখে কথা বায়ু-রূপ ধরে,  
নাহি যার কেশপাশে তারা-রূপ মণি;  
চির-রুদ্ধ হার যার নাহি মুক্ত কণ্ঠে  
উষা—তপনের দূতী, অরুণ-রমণী।

৪৯। দ্বিজেন্দ্রলাল-প্রসঙ্গ : কৃষ্ণবিহারী গুপ্ত : মানসী ও মর্মবাণী, ভাদ্র, ১৩২৩।

নাগরিক জীবনের লৌহবন্ধন থেকে প্রকৃতির অবাধ মুক্তির মধ্যে ফিরে যাওয়ার এই অধীর উৎকর্ষা রোমান্টিক কবিমনের সহৃদয়তায় ও সূক্ষ্ম স্বরময় বাসনায় রূপান্তরিত হয়েছে। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় বাংলাদেশের মধ্যবিত্ত ঘরের একটি সাধারণ মেয়ের বিবাহ-ব্যাপারের খুঁটিনাটি বর্ণনা আছে। বিয়ের কথাবার্তা, বিয়ের ব্যাপারে পিতামাতার তর্ক-বিতর্ক, বিয়ের রাত্রির বিচিত্র বর্ণনা, বিয়ের পরে সাক্ষ্যনয়নে পিতামাতার কাছ থেকে বিদায় গ্রহণ, শশুরবাড়ি গিয়ে বৌ সম্পর্কে নানাবিধ সমালোচনা, অভ্যস্ত জীবন থেকে চলে আসার জগ্ন নববধূর বেদনা ও সর্বশেষে নূতন জীবনকে বরণ করা প্রভৃতি বাস্তব-জীবনের চিত্রই কবিতাটিতে পুঙ্খানুপুঙ্খ রূপে অঙ্কিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার বধূই নিজে এ সমস্ত কথা বলেছে—কিন্তু কোথায়ও আতিশয্য নেই। পিতা-মাতা ও পল্লী পরিবেশের প্রতি আকর্ষণ তার কাছে যেমন সত্য, তেমনি স্বামীর প্রতি নূতন পরিচয়ে সে বুঝেছে—“বুঝেছি আমি এমন আর আপন নহে কেহ।” রবীন্দ্রনাথের ‘বধূ’ কবিতায় বধুর কাছে তার ছেড়ে-আসা পল্লীজীবন ও প্রকৃতির আকর্ষণই একমাত্র সত্য, এমন কি সেই মধুর আকাজক্ষাটিকে ঘিরে তার মৃত্যুভাবনাও রমণীয় হয়ে উঠেছে: ‘দীঘির সেই জল শীতল-কালো, উহার ভিতর গিয়া মরণ ভালো।’ রবীন্দ্রনাথের কবিতাটির পেলব-সুকুমার ছন্দস্পন্দ, প্রকৃতিবর্ণনার সূক্ষ্মতা ও রোমান্টিক আকাজক্ষার গীতিধর্মী রূপ দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় অনুপস্থিত। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতাটিতে কবিকল্পনার সেই আকাশ-বিস্তারী মোহ নেই, অথচ সহজ বাস্তব দৃষ্টির মধ্যে কবির সহাত্ত্বিত্ব তারতম্য ঘটে নি।

‘রাধার প্রতি কৃষ্ণ’ কবিতাটিতে কবি কৃষ্ণের আত্মভাষণের ভিতর দিয়ে সাধারণ-ভাবে প্রেমের রহস্যই বর্ণনা করেছেন। কবিতাটি তথাকথিত বৈষ্ণব ভাবাদর্শের কবিতা নয়। আধ্যাত্মিকতার জ্যোতির্ময় আবরণ অপসারিত করে কবি একটি মানব-সত্যকে আবিষ্কার করেছেন। এখানে কৃষ্ণও বৈকুণ্ঠেশ্বর নন, আর রাধাও ‘মহাভাব-স্বরূপিণী’ নন—তারা সাধারণ প্রেমিক-প্রেমিকা মাত্র। এই দৃষ্টিভঙ্গিই দ্বিজেন্দ্রলালের পৌরাণিক নাটকের মূল স্বরকেও নিয়ন্ত্রিত করেছে। তিনি পুরাণের অলৌকিকতা, আধ্যাত্মিকতা, দেবতাবাদ প্রভৃতিকে বর্জন করে পুরাণকে বুদ্ধিধর্মী, মানবীয় ব্যাখ্যা দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। ‘মন্দ’ কাব্য প্রকাশের দু বছর আগে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম পৌরাণিক নাটক ‘পাষাণী’ (১৯০০) প্রকাশিত হয়। অহল্যা, গৌতম, ইন্দ্র প্রমুখ চরিত্রের পৌরাণিক ব্যঙ্গনা এখানে রক্ষিত হয় নি—দোষে-গুণে গড়া মানব-মানবী হিসাবেই তিনি চরিত্রগুলিকে নূতন ভাবে ব্যাখ্যা করেছেন। ‘রাধার প্রতি কৃষ্ণ’ কবিতাতেও পুরাণকে মানবীয় ব্যাখ্যা দেওয়ার প্রয়াস পরিস্ফুট



হয়েছে। কবিতাটি প্রেমমুগ্ধ পুরুষের হৃদয়োচ্ছ্বাস। কবি এই কবিতায় প্রেমের এক মহত্ত্ব ও বৃহত্ত্ব সার্থকতার ইঙ্গিত দিয়েছেন :

প্রেম পরিণয় নহে। পার্থিব আলয় নহে তার ;

তার গৃহ প্রভাতের উজ্জল আকাশে।

মানে না সে ধনমান দূরত্বের বাবধান ;

সঙ্গীত হইয়া যায়, প্রেম যাহে হানে।

‘মদ্র’ কাব্যে প্রেম সম্পর্কে কতকগুলি আপাতবিরোধী মন্তব্য আছে। প্রেম ও পরিণয়ের মধ্যে যে পার্থক্য আছে, কবি একাধিকবার সে প্রসঙ্গ উল্লেখ করেছেন। অথচ ব্যক্তিগত জীবনে পরিণয় ও প্রেমের মধ্যে কবির কোন বিরোধ ঘটে নি। আবার নারী ও প্রেম সম্পর্কে তিনি এক ভাবালুতামুগ্ধ বিচারপ্রবণতা ও সংশয়কে প্রকাশ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রেমাহুতী শুধু দাম্পত্যজীবনাশ্রয়ী ছিল না, দাম্পত্যজীবনের উপরেও তিনি প্রেমের একটি চিরন্তন মূর্তিকে দেখতে পেয়েছিলেন। এব সঙ্গ তাঁর যুক্তিবাদ ও স-তর্ক জিজ্ঞাসাও জড়িত ছিল। ‘মদ্র’ কাব্যে প্রেমসম্পর্কিত কবিতাগুলি কবির এই ত্রিধা-বিত্ত মনের পরিচয় বহন করে। ‘মদ্র’ কবির স্ত্রী-বিরোগের পূর্বের কাব্য। স্ত্রী-বিরোগের আকস্মিক আঘাতে কবির প্রেম সম্পর্কিত ধারণাগুলি এক নির্মম কঠিন কষ্টপাথরে নতনভাবে পরীক্ষিত হয়েছে।

‘মদ্র’র শেষ কবিতা ‘স্বথমুত্যা’। এই কাব্যের একাধিক কবিতার মতো এই কবিতাও লঘু-গুরু ভাবের সংমিশ্রণে রচিত হয়েছে। কিন্তু ‘হিমালয় দর্শনে’, ‘সমুদ্রের প্রতি’, ‘নবদ্বীপ’, ‘তাজমহল’ প্রভৃতি কবিতায় মহৎ ও তুচ্ছের সংমিশ্রণগুলি আকস্মিক—অসমান ও বিসদৃশ ভাবের উপলক্ষেও সহজ ও অথগু রসান্বাদন ব্যাহত হয়। কিন্তু ‘স্বথমুত্যা’ কবিতায় হাস্যপরিহাসের সঙ্গে গুরুগম্ভীর ভাবের মিশ্রণ থাকলেও অথগু রসান্বাদনের পক্ষে কোনো বিষ ঘটে না। প্রথম দুটি স্তবকে কবি মৃত্যুকামনাকে ‘রূপসী আলিকা’ ও ‘ডেপুটি প্রিয়া’র প্রসঙ্গ নিয়ে এসে পরিহাস-তরল করেছেন। তৃতীয়, চতুর্থ ও পঞ্চম স্তবকে সংলাপাত্মক ভঙ্গিতে ও লঘু স্বরে ‘মরিবার ইচ্ছা নাই’—যুক্তি দিয়ে বুঝিয়েছেন। এই অংশে শুধু পরিহাস নেই, শ্লেষও আছে। ষষ্ঠ ও সপ্তম স্তবকে আর লঘু পরিহাস বা মুহু শ্লেষ নেই—এক গভীর মননশীলতা দ্বারা শূন্যতায় মৃত্যুরহস্য বর্ণনা করে কবি তাঁর শেষ আকাজ্জব এক মর্মশাশী ছবি এঁকেছেন :

তবে এক সাধ আছে—

মরিব যখন, কাছে

রহে যেন ঘেরি প্রিয়া পুত্র-কন্যাগণ ;

আর, বন্ধু যদি কেহ,                      করে ভক্তি, করে স্নেহ,  
 রহে যেন কাছে সেই প্রিয় বন্ধুজন ;  
 খুলে দিও দ্বার ! ভেসে                      পড়ে যেন মুখে এসে  
 নিমুক্ত বাতাস আর আকাশের আলো ;  
 দেখি যেন গ্রাম ধরা                      শগুভরা, পুষ্পভরা  
 এতদিন যাহাদিগে বাসিয়াছি ভালো ,

কবিতাটির প্রারম্ভের লঘু-তরল স্বর ক্রমশ করুণ-সুন্দর আন্তরিক বাসনায় পরিণত হয়েছে। লঘু স্ববে আরম্ভ করে এক গভীর রাগিনীতে কবি কবিতাটি শেষ করেছেন। কবিতাটির শেষাংশের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘প্রতীক্ষা’ কবিতার ( সোনার তরী ) তুলনা করা যায়। রবীন্দ্রনাথের কবিতাটি প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত এক সমুন্নত ভাব-গভীরতাব স্তরে বাধা। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতাটি কৌতুক-পরিহাস ও বিচিত্র প্রসঙ্গে নানা বন্ধুর পথ অতিক্রম করে ক্রমশঃ গভীর হয়ে উঠেছে। তবু শেষদিকে রবীন্দ্রনাথ যেখানে মৃত্যুরহস্তে নির্জন-গভীরে প্রবেশ করেছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল সেখানে লৌকিক মৃত্যুকেই মর্ত্যাপ্রেমিক ও জীবনরসিকের মতো বরণ করতে চেয়েছেন। এখানে ‘দুঃখবাদী’ ‘অজ্ঞেয়বাদী’ ও যুক্তিপন্থী দ্বিজেন্দ্রলাল বড় হয়ে ওঠেন নি, এই করুণ সুন্দর মৃত্যু-কামনাটির মধ্যে পন্থাপ্রেমিক, পুত্রকণ্ঠাবন্ধুবৎসল, জীবনরসরসিক দ্বিজেন্দ্রলালে এক রচিঅন্তবশ ও নিহৃত আকাঙ্ক্ষাই বড় হয়ে উঠেছে।

১০ ॥

‘মন্দ’ কাব্যের সঙ্গে সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিজীবন তথা কবিজীবনের একটি পর্ব সমাপ্ত হয়েছে। জ্ঞী-বিয়োগের পর ব্যক্তিজীবনের একটি গভীর বেদনা কাব্যের উপরেও প্রভাব বিস্তার করেছে। ‘মন্দ’ কাব্যের সঙ্গে সঙ্গে দ্বিজেন্দ্র-জীবনের সূর্য-করোদীপ্ত মধ্যাহ্নের অবসান হয়েছে—অপরাজিতের ছায়া ছড়িয়ে পড়েছে। ‘মন্দ’ কাব্যের কবি উচ্চকণ্ঠ, বিচারপ্রবণ ও সংশয়বাদী। ‘জ্ঞী-বিয়োগের পরবর্তী কাব্যে কবিকণ্ঠে একটি স্নান ঔদাসীন্তের ছোঁয়া লেগেছে—ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের তির্যক দৃষ্টিও এখানে অনেকখানি সহজ ও স্বাভাবিক হয়েছে। জ্ঞী-বিয়োগের নিষ্ঠুর আঘাত কবিকে অনেকখানি স্থির ও গভীর করে তুলেছে। জ্ঞী-বিয়োগের পরবর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যসাধনার প্রধান মাধ্যম হয়েছে তাঁর নাটক। এই যুগে দুটি কাব্যগ্রন্থ তিনি প্রকাশ করেন—‘আলেখ্য’ (১৯০৭) ও ‘দ্বিবেণী’ (১৯১২)। এই দুটি

কাব্যকে দ্বিজেন্দ্র-কাব্যপ্রবাহের ‘পরিণতি পূর্বে’র কাব্য বলা যায়। অবশ্য এই দুটি কাব্যগ্রন্থে দ্বিজেন্দ্র-কবিমানসের কোনো নূতন অধ্যায় সংযোজিত হয় নি। —তথাপি জীবন-পরিণামের সঙ্গে সঙ্গে কবির কাব্যধারার একটি বিশেষ পরিণতি কবিজীবনের এই অন্তিম লগ্নে লক্ষ্য করা যায়। ‘আলেখ্য’ কাব্যের সুরে একটি বিষাদময় অনুরূতি জড়িত আছে। বিচার-বুদ্ধি ও পৌরুষের মধ্যাহ্ন-দীপ্তি ও তীব্র দাবদাহ এখানে নেই। এর জন্ত কবির পত্নীবিয়োগ ব্যাপারটি নিঃসন্দেহে অনেকখানি দায়ী ; কিন্তু কবির ব্যক্তি জীবনের সেই ঝামাস্তিক দুর্ঘটনাকেই এই পরিণতির জন্ত একমাত্র দায়ী করলে, দ্বিজেন্দ্রমানসের উপর অবিচার করা হবে। ‘মন্দ্র’ কাব্য থেকেই জগৎ ও জীবন সম্পর্কে কতকগুলি চিন্তা কবিচিত্তকে ছন্দমগ্ন করে তুলেছিল। বুদ্ধিদীপ্ত বিশ্লেষণ জীবনরহস্যকে আরো ঘনীভূত করে তুলেছিল। ‘মন্দ্র’ কাব্যেই জীবন সম্পর্কে একটি জিজ্ঞাসা ও ভাবগভীরতা স্পষ্ট হয়ে উঠেছিল। স্ত্রী-বিয়োগ কবির জগৎ ও জীবন-সম্পর্কিত ধারণার পরিণতিকে অপেক্ষাকৃত দ্রুততর করেছে মাত্র। একে অাকস্মিক বলা সঙ্গত নয়, বড় জোর আরো দু-একটা ধাপ মাঝখানে থাকতে পাবত।

‘আলেখ্য’ কাব্যে উনিশটি চিত্র সংকলিত হয়েছে। তার মধ্যে স্ত্রী-বিয়োগ ও বাৎসল্যরসের কবিতাগুলিই শ্রেষ্ঠ। ‘ঘুমন্ত শিশু’, ‘পুত্রকন্টার বিবাদ’, ‘নূতন মাতা’, ‘বিপত্তীক’ (১), ‘বিপত্তীক’ (২), ‘মাতৃহারী’, ‘হতভাগ্য’ প্রভৃতি কবিতায় বিপত্তীক কবির মর্মবেদনা ও বাৎসল্যরস এক প্রবল অশ্রুবজ্রায় স্বতোৎসারিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সমগ্র কাব্যের মধ্যে দাম্পত্যপ্রেম ও বাৎসল্যরসের কবিতাগুলিই শ্রেষ্ঠ —‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ থেকে তাঁর শেষ কাব্য ‘ত্রিবেণী’ পর্যন্ত এই শ্রেণীর কবিতা একটি দীর্ঘ ধারাবাহিকতা রক্ষা করেছে। ‘মন্দ্র’ কাব্যের দাম্পত্যরসের কবিতাব মধ্যে মাঝে মাঝে দু-একটি মিশ্ররাগিণীর কবিতা আছে—‘আলেখ্য’ কাব্যে তা একেবারেই নেই। স্ত্রী-বিয়োগের চরম আঘাত কবিদৃষ্টিকে অনেক সহজ ও স্বচ্ছ করে তুলেছে। বেদনার আরতি-ধূপে দেবী সুরবালাকে তিনি এক বিধগ্ন-মহিম ভাবলোকে অর্চনা করেছেন। ‘আলেখ্য’র স্ত্রী-বিয়োগের কবিতাগুলি মাতৃহারী পুত্রকন্টার বিষাদ-করুণ মুখশ্রীর ভাবনায় আরো বেশী অশ্রুমগ্ন হয়ে উঠেছে। ‘ঘুমন্ত শিশু’, ‘পুত্রকন্টার বিবাদ’ ও ‘নূতন মাতা’—এই তিনটি কবিতা স্ত্রী-বিয়োগের কিছুকাল আগের লেখা। কিন্তু এই তিনটি কবিতার সঙ্গেও ‘মন্দ্র’র বাৎসল্যরসের কবিতার প্রভেদ আছে। ‘মন্দ্র’র বাৎসল্যরসের কবিতায় স্নেহসিক্ত পিতৃহৃদয়ের সঙ্গে জগৎ ও জীবনের ভাবনা জড়িত—পৃথিবীর ভালো-মন্দের কথাও তিনি ভেবেছেন। ‘আলেখ্য’র কবিতাগুলিতে বাৎসল্যরস স্বতোৎসারিত হয়ে উঠেছে—সেখানে অল্প কোন ভাবনা নেই।

শুধু বাৎসল্যরসের বিস্তৃতিই নয়, লিরিসিজমও যেন এখানে আবার স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে উঠেছে। ‘মজ্জ’ কাব্যের গীতিধর্ম কোনো কোনো কবিতায় দ্বিধাগ্রস্ত। ‘নূতন মাতা’ কবিতাটি একটি সহজ-সুন্দর ছবি—গার্হস্থ্যজীবনকেই কবি এখানে মুগ্ধ দৃষ্টিতে দেখেছেন। স্ত্রী মেয়ে কোলে নিয়ে আছেন—চাঁদের আলো তাঁদের উপর ছড়িয়ে পড়েছে—কবির সম্মুখে এক অপার্থিব সৌন্দর্য-জগৎ উদ্ঘাটিত করেছে :

চাঁদের কিরণ এসে,	মেয়ের মায়ের কেশে,
কোমল মুখে, দেহে,	পড়েছে সে ছেয়ে।
চাঁদের কিরণ এসে	চলে পড়েছে সে
মেয়ের কচি মুখে,	মেয়ের কচি বুকে।

কবি যেন দাম্পত্যপ্রেম ও বাৎসল্যরসের মধ্যে লিরিসিজমের সোনার কাঠি আবার খুঁজে পেয়েছেন। ‘পুত্রকল্যাণ বিবাদ’ কবিতা কবির পারিবারিক জীবনের একটি সাধারণ ঘটনামাত্র—কিন্তু কল্যাণ যখন স্বেচ্ছায় তাব দাদাকে পিঁড়ি ছেড়ে দিতে চেয়েছে, তখন কবি এই সামান্য ঘটনার মধ্যে নারী-পুরুষের একটি পার্থক্য উপলব্ধি করেছেন—‘পুরুষ স্বার্থমগ্ন কিন্তু নারীব প্রেমের মূলে আছে স্বার্থত্যাগ’। সংশয়াভুর কবি যেন একটি নূতন সত্য পেয়েছেন :

মনে হল—শুধু স্বার্থ নহে,  
স্বার্থত্যাগও আছে এ সংসারে  
পৃথিবীটা যত খারাপ ভাবি,  
তত খারাপ না হতেও পারে।

‘বিপত্নীক’ (১), ‘বিপত্নীক’ (২), ‘মাতৃহারা’, ‘হতভাগ্য’—কবিতা স্ত্রী-বিয়োগের পরে লেখা। পত্নীবিয়োগের নিদারুণ আঘাত সদাহাস্তময় রহস্যপ্রিয় কবিকে উদ্ভ্রান্ত করে তুলেছিল। গভীর মর্মবেদনায় কবি আতর্জনাদ করে উঠেছেন :

অমনি আমার কুঁড়ের সঙ্গে, সোনার স্বপ্ন আমার  
হয়ে গেল ছাই ;  
গেছে, গেছে, সবই গেছে উড়ে পুড়ে গেছে,  
চিহ্ন মাত্র নাই।

—বিপত্নীক

মাতৃহারা সন্তান হুটির শব্দ মুখের দিকে চেয়ে কবির পত্নীবিয়োগের বেদনা দ্বিগুণ হয়ে উঠেছে। অবোধ শিশুসন্তান হুটির মুখের দিকে চেয়ে কবির আতর্কণ জীবনের নিষ্ঠুর সত্যটিকেই ফুটিয়ে তুলেছে :

না না, তুইই সহিতে পারিস্, আমিই সহিতে পারি নাক ;  
কি জিনিস যে হারিয়েছি, বুঝিস্ না ক তুই ।

এখন রে তোর কাছে,  
তুলামূল্য স্বর্ণ লোষ্ট্র, দুই ।

তাহার উপর, শিশুর হাড়ে ভেঙে গেলে জোড়া লাগে,  
আমাদের আর লাগে না ক জোড়া ;

—মাতৃহার্য

‘হতভাগ্য’ কবিতায় মাতৃহার্য পুত্রকন্টার যুথের দিকে চেয়ে কবির বেদনা উদ্বেলিত হয়ে উঠেছে। ‘আর্যগাথা’র বাৎসল্যরসের কবিতা স্বচ্ছ, সুন্দর কোতুকোচ্ছল রসাতলুভূতিতে প্রসন্ন ‘মন্দ্র’ কাব্যের বাৎসল্যরসের কবিতাগুলি একটু মিশ্র প্রকৃতির—সন্তান-বাৎসল্য এখন শুধু একটি সহজ-সুন্দর রসাতলুভূতি মাত্র নয়, কবির চিন্তাক্রিষ্ট ও সংশয়াচ্ছন্ন মন নির্মল বাৎসল্যের আকাশে একটি কালো ছায়া ফেলেছে।—জগৎ ও জীবন সম্পর্কে কবির বিশেষ কতকগুলি চিন্তা বাৎসল্যরসের কবিতাগুলিকেও যেন খানিকটা জটিল করে তুলেছে। কিন্তু জীবনবিয়োগের পরে বেদনার অশ্রুজলের ভিতর দিয়ে বাৎসল্যের সহজ স্রসটি পুনঃপ্রতিষ্ঠিত হয়েছে। পরিপূর্ণ পারিবারিক জীবনের ও দাম্পত্য-প্রীতিরসে ‘আর্যগাথা’র বাৎসল্যরসের কবিতাগুলি কবির পরিতৃপ্ত জীবনের ছবি, কিন্তু ‘আলেখ্য’ কাব্যে পত্নীবিয়োগ-বিধুর কবির জীবনে শিশু দুটিই একমাত্র অবলম্বন। তাই পত্নী-বিয়োগ-বেদনার ব্যথার রসই এই শ্রেণীর কবিতাগুলির প্রাণ। ‘বিপত্নীক’ (২) কবিতাটিতে কবি তাঁর ঘোলো বছরের বিবাহিত জীবন পর্যালোচনা করেছেন। তিনি তাঁর পত্নীর মানবীসত্তা বিশ্বস্ত না হয়েও এক শাস্তত প্রেমের পটভূমিকায় তাকে প্রতিষ্ঠিত করেছেন :

কভু ভাবি, বিশ্বে প্রথম তোমায় যেদিন দেখেছিলাম

প্রথম দেখা সে কি ।

কিন্তু পূর্বে আমাদিগের জন্মান্তরে হয়েছিল

কোথাও দেখা-দেখি ।

বিহারীলাল থেকে আরম্ভ করে রবীন্দ্রনাথের সমশাময়িক কালের গীতি-কবিদের কাব্যে গৃহনিষ্ঠ বাঙালী জীবনের ছবি সুস্পষ্ট হয়ে উঠেছে। মাত্রাভেদ ও প্রকারভেদ সত্ত্বেও দাম্পত্যপ্রেম ও গার্হস্থ্য-জীবনরস এই যুগের কবিদের কাব্যের এক প্রধান স্রস। দেবেন্দ্রনাথ সেন দাম্পত্য প্রেমকেই পঞ্চেন্দ্রিয়ের আলোক-শিখায় রঞ্জিত করেছেন, বাঙালীর বাস্তব গৃহ-সংসার ও পত্নীপ্রেমকেই এক আবেগ-মুগ্ধ সৌন্দর্য্যরসে অভিষিক্ত করেছেন। দেবেন্দ্রনাথ তাঁর আকাজক্ষা জানিয়েছেন :

গ্রামের এ কূলে কূলে, গ্রামের অস্থ-মূলে  
যতদিন বহিবে জাহ্নবী—

খোকারে লইয়া বৃকে  
প্রিয়ারে আলিঙ্গি স্থখে,  
বৃক পুরি' রঞ্জিব এ ছবি—

ক্ষুদ্র আমি বাঙ্গালার কবি । ৫০

দেবেন্দ্রনাথ দাম্পত্যপ্রেমকেই এক উচ্চতর সৌন্দর্যলোকে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। প্রেমের হাব-ভাব, কটাক্ষ-চাতুরী, লীলা-বিলাস, বিচিত্র প্রসাধনকলা—সমস্ত কিছু তাঁর কবিতায় এক গাঢ় বর্ণে বিলসিত হয়ে উঠেছে। ভাওয়ালের কবি গোবিন্দচন্দ্র দাসের কবিতায় পারিবারিক ও দাম্পত্য-জীবনের বাস্তবনিষ্ঠ ছবি আছে—শুধু তাই নয়, তাঁর কবিতায় স্বগ্রামের খুঁটিনাটি ছবিগুলিও স্পষ্ট। গোবিন্দচন্দ্র দাসের দাম্পত্যপ্রেমের কবিতাগুলিতে কোনো উদ্বল্লোকের স্বপ্ন নেই। বাঙালীর গার্হস্থ্য জীবন ও স্ত্রী-পুত্র-কন্যাপরিবৃত সংসারের মধ্যেই গোবিন্দ দাসের প্রেম-কবিতা মূলত আবদ্ধ। গোবিন্দ দাসের দাম্পত্যপ্রেমের কবিতায় আবেগের তীব্রতা ও আন্তরিকতা আছে, কিন্তু সেখানে অনেক সময় দেহাহুগতা বড় হয়ে উঠেছে। দেবেন্দ্রনাথের কাব্যপটভূমি গোবিন্দচন্দ্রের কাব্যপটভূমির চেয়ে প্রশস্ততর। দেবেন্দ্রনাথের কবিতায় পত্নীপ্রেমের মাধ্যমেই নিখিল সৌন্দর্য আশ্বাদনের যে সূত্র আছে, গোবিন্দচন্দ্রের কবিতায় তা খুব স্পষ্ট নয়।

গৃহজীবন ও দাম্পত্যরসকে অতিক্রম করে এ যুগের কবিরা শাস্ত্রত সৌন্দর্য আশ্বাদন করতে পারেন নি। গোবিন্দচন্দ্র দাস প্রথমা পত্নী সারদাসুন্দরীর মৃত্যুর পর 'কুসুম' (১২৯৮) কাব্য রচনা করেছিলেন। এই শোক-কাব্যটিতে কবিস্বয়ং গভীর অন্তর্বেদনাব স্পর্শ আছে। অতীত স্মৃতির পর্যালোচনায়, মাতৃহারা সন্তানদের বেদনায়, ব্যক্তিগত জীবনের দারিদ্র্য ও নির্ধাতন-কাহিনী বর্ণনায় গোবিন্দচন্দ্রের শোকগাথা সহজ অনাড়ম্বর শোকার্তিকেই প্রকাশ করেছে। গোবিন্দচন্দ্রের শোক-কবিতাগুলি অত্যন্ত স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষ—সেখানে কবিত্ব বা ব্যঙ্গনার স্থান নেই, কোনো বৃহত্তর আদর্শ বা দার্শনিক ভাবনায় তিনি সাস্থনা লাভ করার চেষ্টা করেন নি। পরবর্তী কালে অক্ষয়কুমার বড়ালের 'এষা' কাব্য (১৩১২) শোক-কাব্য হিসেবে খ্যাতিলাভ করেছিল। স্ত্রী-বিয়োগের এই কাব্যটিতে বড়াল-কবি গার্হস্থ্য জীবনের অতি তুচ্ছ প্রসঙ্গের কর্তৃন দ্বারা শোকের গভীরতা প্রকাশ করেছেন। কবির অশান্ত আত্ম-জিজ্ঞাসা জীবনমৃত্যুর রহস্য সম্পর্কে নানা প্রশ্ন করেছে। মৃত্যুঞ্জয়ী প্রেমের বৃহত্তর

ব্যঙ্গনার মধ্যে কবি আশ্বাসবাণী খুঁজে পেয়েছেন। মানবী গৃহলক্ষ্মীই যেন মৃত্যুর মধ্য দিয়ে 'বিশ্বরমা'য় পরিণত হয়েছেন :

হে মরণ, ধন্ত তুমি ! না বুঝে তোমায়

বুথা নিন্দা করে লোকে

জগতে—তুমি ত শোকে

অমর করিছ প্রেম দেব-মহিমায় !

আজি মোর প্রিয়তমা

তব করে বিশ্বরমা—

ভাসিছে ইন্দিরা-সমা সৃষ্টি-নীলিমায় । ৫১

দ্বিজেন্দ্রলালের দাম্পত্যরস ও স্ত্রী-বিয়োগের কবিতাগুলির সঙ্গে সমসাময়িক কবিদের কাব্যের তুলনা করলে কয়েকটি পার্থক্য স্পষ্ট হয়ে উঠবে। দেবেন্দ্রনাথ, গোবিন্দচন্দ্র, অক্ষয়কুমার প্রমুখ কবির কাব্যে দাম্পত্যরসটিই প্রধান—দাম্পত্যরসটিকে কেন্দ্র করেই তাঁদের প্রেমস্বপ্ন বিকশিত হয়ে উঠেছে। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য সম্পর্কে ঠিক এ কথা বলা যায় না—দাম্পত্য জীবনের গভীর বাইরেও প্রেমের যে আর একটি মুক্ততর ও বিচিত্রতর রূপ ছিল তার প্রতিও তিনি আকর্ষণ অনুভব করেছিলেন। দাম্পত্য-জীবনাশ্রয়ী প্রেম ও প্রেমের বিশ্বব্যাপক চিরন্তন সত্তা—তাই-ই প্রায় একই সঙ্গে তাঁর কবিজীবনে সত্য হয়ে উঠেছিল। স্ত্রী-বিয়োগের কলে কবি-পত্নী এখন প্রত্যক্ষের অতীত,—প্রত্যাহের সীমাও অন্তর্হিত—বেদনা ও স্মৃতির অর্ধাধুপে কবিপ্রিয়া এক জ্যোতির্ময়ী নারী-লক্ষ্মীতে পরিণত হয়েছেন। এখানে মর্ত্যের গৃহিণী ও মৌন্দর্ঘ্যলক্ষ্মী—এই দুয়ের মধ্যে কোনো পার্থক্য নেই। গোবিন্দচন্দ্রের পত্নী-বিয়োগের কাব্যে কোনো তত্ত্বকথা নেই—দারিদ্র্য-লাঞ্ছিত জীবনে পত্নীকে হারানোর পর কবি শুধু বলতে পেরেছেন :

জননী ভগিনী, জায়া

সকলের দয়া মায়া

প্রেম-তিলোত্তমা ছিল সারদা আমার ।

\*

\*

\*

অনল দিয়াছি সেই আননে তাহার,

কৃত্য আমার চেয়ে আছে কি হে আর ? ৫২

কিন্তু অক্ষয়কুমারের পত্নীবিয়োগের কাব্যে গৃহ-পরিজনের খুঁটিনাটি বর্ণনা আছে,

৫১। সাস্বনা, ৩নং : এষা

৫২। সারদাহৃদয়ী : কুসুম।

শোকের সাক্ষ্য হিসাবে তিনি তত্ত্বকথার অবতারণা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের পত্নীবিয়োগের কাব্যে মর্মভেদী শোক প্রকাশিত হয়েছে, কিন্তু কোনো তত্ত্বদৃষ্টি তাঁর কবিসত্তাটিকে আচ্ছন্ন করতে পারে নি। বরং স্ত্রী-বিয়োগের কিছুকাল আগে তিনি জগৎ ও জীবন সম্পর্কে কিছু সংশয়াচ্ছন্ন হয়েছিলেন, স্ত্রী-বিয়োগের পরবর্তী কালে যেন সেই মেঘ অনেকখানি কেটে গিয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের স্ত্রী-বিয়োগের কাব্য সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গ স্বাভাবিকভাবেই মনে পড়বে। তাঁর পত্নীবিয়োগের প্রায় তিন বছর আগে রবীন্দ্রনাথের পত্নীবিয়োগ হয় ( ৭ই অগ্রহায়ণ, ১৩০৭ )। ‘স্মরণ’ কাব্যগ্রন্থে কবির স্ত্রী-বিয়োগের সাতাশটি কবিতা সংকলিত হয়েছে। কিন্তু এই শোককাব্যে কোনো প্রবল হৃদয়বেগ বা উচ্ছ্বাস নেই—এক শাস্ত, সংযত বেদনার অল্পদ্বৈলিত রূপ ‘স্মরণ’ কাব্যে ফুটে উঠেছে। নংসারের গৃহিণী মৃত্যুর ভিতর দিয়ে পরিপূর্ণ হয়ে উঠেছেন :

যতকাল কাছে ছিলে বল কি উপায়ে  
আপনারে রেখেছিলে এমন লুকায়ে ?

\* \* \*

আজি যবে চলি গেলে খলিয়া দুয়ার  
পরিপূর্ণ রূপখানি দেখালে তোমার।<sup>৫৩</sup>

পরবর্তী কালে ‘শিঙ’ কাব্যগ্রন্থে থোকা আর তার মায়ের সম্পর্কের ভিতর দিয়ে দাম্পত্যরস ও বাৎসল্যরস এক যুগ্মস্বর্ণীতে পরিণত হয়েছে। ‘স্মরণ’ কাব্যের শোকাক্রান্ত তুষাব-স্তম্ভিত, ‘শিঙ’ কাব্যে সেই তুষাব বিগলিত হয়েছে বাৎসল্যরসের অশ্রুতপ্ত ধারায়। কবি একখানি চিঠিতে বলেছেন : “...থোকা এবং থোকার মার মধ্যে যে ঘনিষ্ঠ মধুর সম্বন্ধ সেইটে আমার গৃহস্থতির শেষ মাদুরী...মাতৃশয্যার সিংহাসনে থোকাই [ শমীন্দ্র ] তখন চক্রবর্তী সমাট ছিল। সেইজন্ত লিখতে গেলেই থোকা এবং থোকার মার ভাবটুকুই স্বর্ঘাস্তের পরবর্তী মেঘের মতো নানা রঙে রঙিয়ে ওঠে—সেই অন্তর্মিত মাদুরীর সমস্ত কিরণ এবং বর্ণ আকর্ষণ করে আমার অশ্রুবাষ্প এই রকম খেলা খেলবে—তাকে নিবারণ করতে পারিনে।”<sup>৫৪</sup> রবীন্দ্রনাথের এই শ্রেণীর কবিতায়ও আপন গৃহ-সংসারকে অতিক্রম করে একটি নৈব্যক্তিক রহস্য-বাজনাই বড় হয়ে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় এত স্বল্প গীতিধর্মিতা ও শোকমার্ঘ্য নেই, কিন্তু ব্যক্তিগত জীবনের ব্যথা-বেদনা ও বাৎসল্যরসের গভীর অল্পভব সেখানে অনেক বেশী স্পষ্ট হয়ে উঠেছে, অথচ গোবিন্দচন্দ্র ও অক্ষয়কুমারের মতো

৫৩। পরিচয় : স্মরণ

৫৪। বিশ্বভারতী পত্রিকা : কার্তিক, ১৩৪২।



পত্নী-পুত্রকণ্ঠা ও গৃহ-পরিজনদের এত পুঙ্খানুপুঙ্খ বর্ণনা নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের পথ রবীন্দ্রনাথ ও অক্ষয়কুমারের মধ্যপথ।

‘আলেখ্য’ কাব্যে পূর্ববর্তী কাব্যগুলির সুরও অল্পপস্থিত নয়। ‘আষাঢ়ে’, ‘হাসির গান’ ও ‘মস্ত্রের’ বিজ্ঞপাত্মক মনোভঙ্গি এখানেও আছে, কিন্তু পূর্ববর্তী কাব্যগুলির তুলনায় এর তীব্রতা অনেক কম। ‘নেতা’ ও ‘ভক্ত’ কবিতায় যথাক্রমে বক্তৃতাসর্বস্ব আত্মপরায়ণ রাজনৈতিক নেতা ও শৈথীল ভোগসর্বস্ব ভক্তকে কবি ব্যঙ্গ করেছেন। এই জাতীয় কবিতা দ্বিজেন্দ্রকাব্যের পূর্বতন সুরের পুনরাবৃত্তি মাত্র। কিন্তু এখন ব্যঙ্গ করতে গিয়ে নিজেও আঘাত পান—হঠাৎ যেন গম্ভীর হয়ে ওঠেন :

ব্যঙ্গ-কবি আমি ?—ব্যঙ্গ করি শুধু ?

নিন্দা করি শুধু সকলে ?

কভু না ! আসলে ভক্তি করি আমি,

ঘণা করি শুদ্ধ—নকলে।

—ভক্ত

‘সিরাজদ্দৌলা’, ‘রাখাল বালক’, ‘রাজা’—কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক মনই বিশেষভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে। একটি গণতান্ত্রিক চেতনাও অল্পপস্থিত নয়। তাঁর মতে সিরাজদ্দৌলার পতনের জগৎ ইংরেজ-ফরাসি বা মৌরজাকরের দায়িত্ব নিতান্ত বহিরাশ্রয়ী, তাঁর পতনের আসল কারণ হল নৈতিক—“অতিদস্তী অত্যাচারীর পেতেই হবে সাজা।” ‘রাজা’ কবিতায়, কবি চাষী, তাঁতি প্রভৃতি সাধারণ শ্রমজীবী-মাতৃষের পক্ষ অবলম্বন করে বলেছেন :

ওরে ও ভাই চাষী ! ওরে ও ভাই তাঁতি !

পড়িস না ক হুয়ে ; জানিস এ সব ফাঁকি ;

তোদের অন্ন পুষ্ট, তোদের বজ্র গায়ে,

কবে তোদের উপর রক্তবর্ণ-আখি ?

সভ্যতা আমাদের গ্রামজীবনের সরল ও সহজ ভাব শোষণ করে নিচ্ছে—কবি সেই বেদনাকে প্রকাশ করেছেন তাঁর ‘রাখাল বালক’ কবিতায়। চাষীদের প্রতি গম্ভীর সহানুভূতি ও আধুনিক সভ্যতার কুটিল মূর্তি এই কবিতাটিতে ফুটে উঠেছে।

‘মস্ত্র’ কাব্যের বিতর্কমূলক ও সংলাপাত্মক কাব্যভঙ্গি ও শ্লেষ-চণ্ডঃ বাগ-বৈদম্ব্য ‘আলেখ্য’রও কোনো কোনো কবিতায় লক্ষ্য করা যায়। ‘মত্তপ’ কবিতাটি আগাগোড়াই সংলাপাত্মক রীতিতে লেখা—শ্লেষ-বিজ্ঞপ, যুক্তি-তর্ক—দ্বিজেন্দ্রকাব্যের সবগুলি বাহনই এখানে আছে। ‘বিবাহযাত্রী’ কবিতাটিতে বর ও বরযাত্রীর খুঁটিনাটি বর্ণনা করেছেন—কবিতাটির মধ্যে শ্লেষ ও সংশয় যেন কবিদৃষ্টিকে বিবর্ণ করে

তুলেছে বর ও বরযাত্রীদের দেখে তাঁর জীবনের বিষাদময় পঞ্চমাস্কের কথাই মনে  
পড়েছে বলা বাহুল্য। পত্নী-বিয়োগের মর্মান্তিক স্মৃতিই তাঁর দৃষ্টিকে তির্যক  
করেছে

ভাবছিলেন না “পরিশেষে, পঞ্চমাস্ক পড়লে এসে,  
পিচন থেকে নৌহ হস্ত একটির এসে ধর্বে টুঁটি ;

\* \* \*

এ রহস্য হবে ভেদ ; ঘুচে যাবে সকল খেদ ;  
প্রেমের পরিপূর্ণ মাত্রায় পড়বে পূর্ণ পরিচ্ছেদ ।”

ব্যক্তিগত জীবনের এত বড় আঘাতের পর সংশয়বাদী হয়ে ওঠা এমন কিছু  
অস্বাভাবিক নয়, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রজীবনে এই ‘সিনিক’ মনোবৃত্তি একটি সাময়িক ব্যাপার  
মাত্র, এ কথা মনে করার সম্ভব কারণ আছে। প্রেমবিকৃতি নর্তকীকে তিনি  
সহানুভূতি দেখিয়েছেন ( নর্তকী ), নিজের পত্নীহীন জীবন দিয়ে বিধবার মর্মবেদনা  
উপলব্ধি করেছেন ( বিধবা )। কিন্তু ঈশ্বরকে ও ব্যঙ্গ করতে ছাড়েন নি :

থোসামদের মন্দির খুলে,  
মিথ্যার ক্লেশ নিশান তুলে,  
উঠেঃস্বরে, “দয়াল !” বলে ডাকি ।

‘আলেখ্য’ কাব্যের ‘সত্যযুগ’ কবিতাটি দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনের বিবর্তনের  
দিক থেকে একটি মূল্যবান স্মৃতি। পত্নীবিয়োগবিধুর কবি বিশ্ববিধান  
সম্পর্কে অপেক্ষাকৃত সংশয়বাদীই হয়ে উঠেছিলেন। শোকের আঘাত যেন  
ক্ষণকালের জন্য কবির বিচারবুদ্ধিকে বিমূঢ় করে দিয়েছিল। কোনো আধ্যাত্মিকতা  
বা পারমার্থিক বিশ্বাসের ভিতর দিয়ে তিনি এর সমাধান খুঁজে পান নি।  
আশাবাদী মানব-বিশ্বাসী কবি ক্রমবিবর্তনবাদের সূত্র ধরে এক জ্যোতির্ময়  
‘মহাভবিষ্যতের’ স্বপ্ন দেখেছেন। কবির বাস্পাচ্ছন্ন চোখের ভিতর থেকে  
চিন্তা ও মননশীলতার দীপ্তি বিচ্ছুরিত হয়েছে। কবির ধীশক্তি ও বুদ্ধিমার্জিত  
বিশ্লেষণী চিন্তা জীবনের চরম পরীক্ষার মুহূর্তেও চিন্তা-চেতনার স্বজুতা ও বহুদীপ্তি  
হারায় নি। তাই কবি অপার্থিল ও আধ্যাত্মিক বিশ্বাসের ভিতর দিয়ে নয়, মানবের  
বলিষ্ঠ ও অপ্রতিহত অগ্রগতির দিক থেকেই ‘সত্যযুগ’ দেখেছেন। এ ‘সত্যযুগ’  
পৌরাণিক যুগের নয়, বৈজ্ঞানিক যুগের :

দূরত্ব অতীত হবে ; জটিল যাহা সহজ হবে ; দুঃখ হবে দূর ;  
পরার্থেই ইচ্ছা হবে ; ইচ্ছা হবে ফলবতী ! কার্য সুমধুর ;

আলোকে সঙ্গীতে পূর্ণ, আনন্দে উল্লাসে মুগ্ধ, বিজ্ঞানে মহৎ,  
স্বার্থত্যাগে স্বর্গীয়, সে গগনে গগনে ব্যাপ্ত—মহাভবিষ্যৎ ।

দ্বিজেন্দ্রলাল এখানে নিজেকেই খুঁজে পেয়েছেন—সংশয়ান্বিতকারের ভিতর দিয়ে নয়, পারমাণ্বিক উপলব্ধির ভিতর দিয়েও নয়, মানবিক অগ্রগতির মহিমোজ্জ্বল ভবিষ্যতের বলিষ্ঠ ভাবনার ভিতর দিয়ে । দ্বিজেন্দ্র-মানস চরম আঘাতের দিনেও তার আত্মপ্রত্যয় ও স্বাভাব্য হারায় নি ।

## ॥ ১১ ॥

‘ত্রিবেণী’ ( ১৯১২ ) দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ কাব্যগ্রন্থ । এই গ্রন্থ প্রকাশের প্রায় আট মাস পরে দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যু হয় । ‘আলেখ্য’ কাব্যের মধ্যে যে স্নান-বেদনার ছায়া আছে, ‘ত্রিবেণী’-তে সে ছায়া অনেকখানি অপসারিত হয়েছে । কিন্তু ছায়া সরে গেলেও কবিজীবনের সেই মধ্যাহ্নদীপ্তি আর নেই । তীব্র দাবদাহ ও মধ্যাহ্নদীপ্তির পর যেন এক প্রশান্ত অপরাহ্নের আবির্ভাব । উচ্ছ্বাস ও হৃদয়াবেগের প্রাবল্য এক করুণ-সুন্দর রসাবেশে ভরে উঠেছে । কবিচিত্তও অন্তর্মুখী হয়েছে, আত্মনিষ্ঠ গীতিধর্মিতা আবার নিঃসংশয়িত হয়ে উঠেছে । ‘ত্রিবেণী’ কাব্যে লঘুচিত্ত পরিহাস ও শ্লেষ-বিদ্বেষের জড়ভঙ্গি নেই বললেই হয় । কাব্যটির স্বর প্রশান্ত-গভীরই নয়, গভীরও বটে । ‘ত্রিবেণী’ কাব্যের ‘সমুদ্র’ কবিতার সঙ্গে ‘মন্দ্র’ কাব্যের ‘সমুদ্রের প্রতি’ কবিতাটির তুলনা করলেই কবিজীবনের স্বরপরিবর্তন ব্যাপারটি স্পষ্ট হয়ে উঠবে । ‘মন্দ্র’ কাব্যে সমুদ্রকে অবলম্বন করে লঘু-গুরু ভাবনার নৃত্য-চঞ্চল ক্রীড়া-শীলতা প্রকাশিত হয়েছে—সমুদ্রের উদাত্ত-গভীর মহিমার সঙ্গে লঘু-কৌতুক, সরস রহস্যলাপ ও সংলাপাত্মক বাস্তবিক মিশিয়ে দেওয়া হয়েছে । কিন্তু ‘ত্রিবেণী’র কবিতাটিতে অসমতল চিন্তার বন্ধুরতা নেই । স্ত্রী-বিয়োগের পরে সাত বছর অতিবাহিত হয়েছে—এই সাত বছরের শোকঝঞ্ঝায় কবিচিত্তও পরিবর্তিত । নিজের জীবনের অশ্রুগভীর ভাবনাগুলি সমুদ্রের মধ্যে রূপায়িত হয়েছে :

—সেই সে সাক্ষাৎ হতে আজি হে সমুদ্র !

সপ্তবর্ষ কেটে গেছে, আমার এ ক্ষুদ্র  
পরমায়ু । ছিলাম সেদিন শ্লেষশ্রিত,  
উচ্চকণ্ঠ, ধর্মে অবিশ্বাসী, গর্বশ্রীত,

উচ্ছ্বল। আজি হইয়াছি চিন্তা-নত,  
জীবনের গূঢ়তত্ত্ব-জিজ্ঞাসু নিয়ত।  
গান গাই নিম্নতর ঠাটে; কল্প, ধীর,  
স্নান, বাথাপ্ত; অশ্রুগদগদ, গভীর।

‘ত্রিবেণী’ এই নিম্নতর ঠাটের ‘স্নান, বাথাপ্ত’ সঙ্গীত। ‘মন্দ্র’ কাব্যের ‘অজ্ঞেয়বাদী’ দ্বিজেন্দ্রলাল ‘আলেখ্য’ কাব্যে অনেকখানি সংশয়মুক্ত হয়েছেন, কিন্তু তার মাধ্যম ছিল বুদ্ধি। ‘ত্রিবেণী’ কাব্যে বুদ্ধির হিরন্ময় আবরণটিও যেন অনেকখানি সরে এসেছে—যবনিকার অন্তরালে এক মহান অস্তিত্ব কবির বিখ্যাতী দৃষ্টির সম্মুখে উদ্ভাসিত হয়েছে। যেটুকু প্রত্যক্ষ ও পরিদৃশ্যমান তারও গভীরে আর এক ‘মহালোক’ আছে। ‘কোটি কোটি মহাদীপ উদ্ভাসিত রবি, শুদ্ধমাত্র যার ছায়া, যার প্রতিচ্ছবি।’

‘ত্রিবেণী’ কাব্যের কয়েকটি কবিতা পত্নীপ্রেমের স্মৃতিবেদনায় অন্তর্ভুক্ত হয়ে উঠেছে। ‘সোনার স্বপ্ন’, ‘স্মৃতি’, ‘আহ্বান’, ‘ফিরিয়ে দাও’,—প্রভৃতি কবিতা ও গান এই শ্রেণীর অন্তর্গত। গীতিকবিতা হিসাবে এই শ্রেণীর কবিতাগুলিই সঙ্কলনটির মধ্যে শ্রেষ্ঠ। অতিকথনের অপচয় নেই, একাধিক চিন্তার জটিলতা নেই, গভীর উপলব্ধিও গীতিপ্রবাহ ব্যথিতগতি নয়। পত্নী-বিয়োগের প্রাথমিক শোকোচ্ছাস আর নেই, সময়ের ব্যবধান এক বেদনামধুর স্মৃতিরসের সৃষ্টি করেছে। ‘আলেখ্য’ কাব্য যখন রচিত হয়, তখন স্ত্রী-বিয়োগের বেদনা স্পষ্টতর ও নির্মম। শোকের ঝড় কবিজীবনকে উদ্বেল করে তুলেছিল। কিন্তু দীর্ঘকালের ব্যবধানে ‘ত্রিবেণী’র কবিতা-গুলিতে সেই স্পষ্টতা ও প্রত্যক্ষতা আর নেই। এক ভাব-স্থির প্রশান্ত-করণ স্মৃতি-সমুদ্রের করুণ মর্মরধ্বনি শোনা যায়, শুধু তটসীমার অশ্রুর লবণাক্ত রেখাটুকু সেদিনের উদ্বেলিত হৃদয়ের স্মৃতিচিহ্ন রেখে গিয়েছে। ‘আলেখ্য’ কাব্যের কবিপত্নীর মানবী-মূর্তি অস্পষ্ট নয়—তিনি গৃহিণী, জায়া ও জননী। মৃত্যু প্রত্যক্ষের যবনিকা উন্মোচন করলেও তখনও কবির স্মৃতিচারণা এক নৈব্যক্তিক ভাবলোকে প্রতিষ্ঠিত হতে পারে নি। কিন্তু ‘ত্রিবেণী’ কাব্যের দীর্ঘ কাল-ব্যবধানে স্মৃতি-বিস্মৃতির আলো-ছায়া এক ভাবলোকের তাজমহল রচনা করেছে। ‘আলেখ্য’ শোকোচ্ছাসের কাব্য, ‘ত্রিবেণী’ স্মৃতিবেদনার কাব্য। ‘ত্রিবেণী’ কাব্যে কবিপ্রিয়া আর গৃহ-পরিজন-পুত্র-কন্টার সংসার সীমায় আবদ্ধা নন—তিনি স্মৃতির তীর্থে নৈব্যক্তিক ভাব-রহস্তে অধিষ্ঠিত।

তাই কবির একমাত্র কামনা, তাঁর হাণ্ডিয়ে-মাওয়া ‘সোনার স্বপ্ন’। যদি যুগের যুগে সেই স্বপ্নটি আর একবার আসে।

এখন        রহি সঙ্ঘার গভীর গানে,  
              বীণার স্বরে, কবির তানে  
              চেয়ে নিরবধি—

সেই স্বপ্ন আমার—যুগের ঘুমে একবার আসে যদি ।

—সোনার স্বপ্ন

কবি সেই স্মৃতিটুকু বুকে নিয়েই শাস্ত্রনা পাওয়ার চেষ্টা করেছেন—প্রিয়ার স্মৃতিও বিশ্বব্যাপক হয়ে উঠেছে—“জন্মান্তরের যেন একটি গাথা জীবন আমার বোপে।” প্রকৃতির বিস্তৃতির সঙ্গে মিশে কবিপ্রিয়া আজ অনন্তসাধারণ রূপমূর্তি লাভ করেছেন :

এসো কুসুমের মত শোভায়, জ্যোৎস্নার মত ভেসে,

কল্লনার মত সেজে ;

এসো আকাশের মত ঘিরে, প্রভাতের মত হেসে,

দুঃখের মত বেজে ; —এসো

‘আহ্বান’ কবিতাটিতে পত্নীস্মৃতির সঙ্গে নিজের অনাগত মৃত্যু-ভাবনা জড়িত হয়েছে । এই স্নান স্তরের মধ্যে প্রেমই এনেছে এক বিশ্বাসমুগ্ধ নির্ভরতা :

আঁধার যদি—তুমি শুধু হেসো

আঁধার হবে আলো ;

তুমি আমায় আগিয়ে নিতে এসো

তুমি বেসো ভালো ।

‘ত্রিবেণী’র কয়েকটি কবিতায় ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের স্বরও আছে, কিন্তু পূর্বতন ব্যঙ্গ-কবিতাগুলির মতো এখানে তেমন তীব্রতা নেই । এ সম্পর্কে কবি নিজেই ভূমিকায় বলেছেন : “গুটিকতক কবিতা ব্যঙ্গচ্ছলে রচিত হইয়াছিল । কিন্তু কোন পাঠক-সম্প্রদায়ের কাছে সেগুলি উচ্চ ধরনের কবিতা বলিয়া আদৃত হইয়াছিল বলিয়া সেগুলিও এই সংগ্রহে সন্নিবেশিত হইল।” এই সময়ে ‘কাবো অস্পষ্টতা’ নিয়ে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের মতভেদের সূত্রপাত হয় । দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন স্পষ্টকাবোর পক্ষপাতী এবং অস্পষ্ট কাবোর বিরোধী । অস্পষ্ট কাবোর উদাহরণ দিতে গিয়ে তিনি ব্যঙ্গচ্ছলে “রূপকত্রয়” ও “এশাজ” কবিতা দুটি রচনা করেন । ৫৫ ‘রূপকত্রয়’ কবিতায় কবিমনের বিচ্ছিন্ন তিনটি ভাবনা তিনটি চিত্রপ্রতীকের মাধ্যমে প্রকাশিত হয়েছে । প্রতীক তিনটির মধ্যে কোনো মিল নেই—কিন্তু কবিমনের বিচ্ছিন্ন ভাবনাগুলির একটি মাধুর্য আছে । ‘এশাজ’ কবিতাতেও একটি ভাবগভীর গূঢ় ব্যঙ্গনা আছে । এশাজের সাকরণ ধর্মের মধ্যে এক অতৃপ্ত পিপাসা বেজে উঠেছে । সর্বশেষে এশাজবাদিনীর দীর্ঘনিশ্বাসের মধ্য দিয়ে কবিতাটি শেষ হয়েছে । কবিতাটির শেষাংশে অব্যক্ত রহস্য-ব্যঙ্গনার এক অপকূপ আকৃতি জেগে উঠেছে :

## কোন বিদেশিনী—

তাহার প্রাণের কোন নিগূঢ় কাহিনী,  
মর্মকথা তবু নাহি বুঝাইতে পারে ;  
উঠি কল্প মূর্তিনায়—নাগে শতধারে,  
শতধা বিদীর্ণ তার নিষ্ফল-প্রয়াস ;  
চাকে মুখ শেষে নারী ফেলি দীর্ঘস্বাস ।

সংবেদনশীল মনের লাবণ্যময় স্পন্দনে, গীতিধর্মিতায় ও সংস্কৃত-বাজনায় অপূর্ব হয়ে উঠেছে। স্বতরাং কবিতা দুটির বচনার ইতিহাস যাই হোক না কেন, ভাবে ভাষায় কবি তাঁর উদ্দেশ্যকে অতিক্রম করে নতুন সৃষ্টিই করেছেন। ‘এশ্রাজের’ মতো একটি নিটোল গীতিকবিতা দ্বিজেন্দ্রলাল খুব বেশী রচনা করেন নি।

‘রমণীর স্তব্ধ’ ও ‘সুন্দরী কে?’—কবিতা দুটির প্রারম্ভে একটু লঘু কৌতুকের স্বর আছে। কবিতা দুটিতে দেবেন্দ্রনাথ সেনের ‘অশোকগুচ্ছে’র কোনো কোনো কবিতার প্রভাব থাকাও বিচিত্র নয়। নারীন্দ্রনাথ নিয়ে লঘু স্বরে লীলা-কৌতুক প্রকাশ ব্যাপাবে দেবেন্দ্রনাথ ছিলেন অদ্বিতীয় শিল্পী। ‘রমণীর স্তব্ধ’ কবিতার শেষে তিনি বলেছেন :

পৃথিবীর স্তব্ধ প্রায়                      অর্ধেক ত কল্পনায়—

অপরার্থ মাত্র তার বাস্তবিক স্তব্ধ ।

‘সুন্দরী কে?’ কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের সৌন্দর্যদৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁর সৌন্দর্য-চেতনার সঙ্গে একটি কলাপের আদর্শ জড়িত ছিল :

হাস্তে আমার সখীসমা,                      ক্রোধে মূর্তিমতী ক্ষমা

রোগে দুঃখে চিন্তাজ্বরে—হরে সর্বশোক ;

দৈত্তে আমার উপকারী,                      পাপে আমার পাপহারী,

তাকে অসুন্দরী বলে কে সে অহাঙ্গক ;

‘ত্রিবেণী’ কাব্যগ্রন্থে কতকগুলি ‘মাত্রিক দশপদী’ কবিতা সংকলিত হয়েছে। তিনি সনেট না লিখে কেন যে দশপদী লিখেছেন, তার কৈফিয়ত আছে কাব্যগ্রন্থটির ভূমিকায় : “ক্ষুদ্র কবিতা লেখার যদি উদ্দেশ্য হয়, তাহা হইলে আমার মনে হয় যে, চতুর্দশপদীর চেয়ে দশপদী ঐরূপ কবিতা বচনার পক্ষে সমধিক উপযোগী।” দ্বিজেন্দ্রলালের দীর্ঘ কবিতায় মাঝে মাঝে শৈথিল্য দেখা যায়, এই ‘দশপদী’ কবিতাগুলিতে তা অনুপস্থিত—স্বল্পপদীর কবিতাগুলির মধ্যে কথা-বিস্তারের অবকাশও নেই। ব্যক্তিগত ভাবনার মুহূর্ত আন্দোলনে কোনো কোনো কবিতার ভাবগভীরতাও লক্ষণীয়। দশপদীগুলিকে বিষয়-বৈচিত্র্যের দিক থেকে মোটামুটি চারটি ভাগে ভাগ

করা যায় : (ক) আজগত ভাবনা, (খ) প্রকৃতি, (গ) প্রেম ও সৌন্দর্য্যভূতি ও (ঘ) জগৎ ও জীবন-সম্পর্কিত বিভিন্ন মন্তব্য। বর্ণনার ঐশ্বর্যের রমণীয়তায় ‘উষা’ কবিতাটি উল্লেখযোগ্য :

উষা যখন নেমে আসে শুভ্রবাসে, ভিজা এলোচুলে,  
নতনেত্রে, স্মিতমুখে অলস্কক রক্তিম চরণে,  
চাঁপার মত আঙ্গুল দিয়ে অন্ধকারের দরোজাটি খুলে ;  
জাগে বিশ্ব বিরঞ্জিত মুঞ্জরিত নবীন জাগরণে,

বসন্তে ও বর্ষায় বিরহের পার্থক্যটি একটি মিতাক্ষর মন্তব্যে স্বন্দর হয়ে উঠেছে :

বসন্তে বিরহ—শুদ্ধ প্রণয়ীরই—নহে সে দুঃসহ ;  
বর্ষায় বিরহ বড় বাজে বক্ষে—সে বিশ্ববিরহ।

‘প্রেম’ ও ‘কোকিল’ কবিতা দুটিতে ব্যঙ্গের তির্যক দৃষ্টিই প্রাধান্যলাভ করেছে। ‘উষা’ স্বর্ণীয় সৌন্দর্য, কামনার মোহনিদ্রায় তার মর্ত্য প্রেমিকাকে আচ্ছন্ন করে সে রূপপক্ষ প্রসারিত করে ‘সম্ভারাগরঞ্জিত’ অঘরে মিলিয়ে যায়। অম্পরা-প্রেমমুগ্ধ মর্ত্যমানবের ট্রাজেডিকে কবি ব্যঙ্গনার স্বন্দ্রতায় চিরন্তন করে তুলেছেন :

আমি যবে মগ্ন মোহযুগ্মে,

তোমায় বক্ষে রেখে প্রিয়ে,—তুমি ( করি বিদলিত কামে

প্রেমসম ) সম্ভাবক্ষে রূপপক্ষ প্রসারিত করে

উড়ে গেলে, মিশে গেলে সম্ভারাগরঞ্জিত অঘরে।

‘রূপসী’ ও ‘স্বন্দরী’ কবিতা দুটির ভাবানুশঙ্গও দ্বিজেন্দ্র-মানসের অতুল। বহিরাশ্রয়া সৌন্দর্যের ক্ষয়িষ্ণুতার সঙ্গে হৃদয়ের চিরন্তন সৌন্দর্যের তুলনা করে শেষোক্তটিকে কবি প্রতিষ্ঠিত করেছেন। ‘চুখন’ ও ‘প্রথম চুখন’ কবিতা দুটিতে ব্রাউনিং-এর কবিতার ছায়া আছে। দেবেন্দ্রনাথ সেনের এই শ্রেণীর কবিতায় হৃদয়াবেগ ও উচ্ছলতা আছে, দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় আছে ভাবার ও ভাবের সংহতি। দেবেন্দ্রনাথের রূপমুগ্ধ চিত্ত কল্পনার ক্রীড়াশীলতায় ও দুর্জয় হৃদয়াবেগে প্রমত্ত :

দাও দাও একটি চুখন—

মিলনের উপকূলে সাগরসঙ্গমে

দুর্জয় বানের মুখে ভাষাইয়া দিব স্বখে

দেহের রহস্তে বাঁধা অদ্ভুত জীবন। ৫৬

দ্বিজেন্দ্রলাল সেই অসহ্য আনন্দের বর্ণনা দিয়েছেন তাঁর স্বভাবসিদ্ধ ভাবাবেগহীন গভীরত্ব ভঙ্গিতে :

বাষ্প হ'য়ে উড়ে যায় সে অবিলম্বে । আনন্দ না সহে  
গুরুভার । ছিঁড়ে যায় সেই তানপুবার উচ্ছে বাঁধা তার  
বেজে উঠে তীক্ষ্ণ আর্তনাদে ।

‘প্রবাসে’ ও দশপদীর শেষ দিকের কয়েকটি কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনের চরম স্বীকারোক্তিই প্রকাশিত হয়েছে । তাঁর শেষদিকের কবিতায় ভাব-গভীরতা আছে, কিন্তু বিষয়বস্তুর গাভীরের মধ্যে তিনি তাঁর বৈশিষ্ট্য ও চিন্তার দার্ঢ্য হারিয়ে ফেলেন নি । কবির কাছে অল্পতাপ ও মূল্যহীন—“অল্পতাপ ত শিশুর রোদন”—ধর্মের ভিতর দিয়ে নয়, কর্মময় জীবন ও পরহিতব্রতেই একমাত্র পাপক্ষয় সম্ভব ( অল্পতাপ ) । মোক্ষবাদীদের কবি বলেছেন—“মানব জীবন নহে শুদ্ধ আলো কিন্তু নহে শুদ্ধ ছায়া” ( মোক্ষ ) মানুষের সুখ-দুঃখে জগৎ-বিধানের কোনো পরিবর্তন ঘটে না—“তোমার সুখ কি তোমার দুঃখ এ ব্রহ্মাণ্ডে বাধে এতটুক !” ( মানুষ ),—প্রভৃতি উক্তির মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের মূল কবিধর্মটি দ্বিধাগ্রস্ত হয় নি । দুঃখে-আঘাতে জর্জরিত হয়ে, জীবনের অস্তিমলগ্নেও বুদ্ধিবাদী মানবপ্রেমিক কবি তাঁর ব্যক্তিত্ব-ভাস্বর প্রচল-প্রতিষ্ঠা আসন থেকে বিন্দুমাত্র বিচ্যুত হন নি ! দ্বিজেন্দ্রলালের কাছে স্বর্গ কোনো অলৌকিক বস্তু নয়—মানুষ নিজেই তাঁর পরহিতব্রত ও মহৎ জীবনান্দর্শ দ্বারা স্বর্গ রচনা করে :

চাই স্বর্গ ! সেত মানুষেরই নিজের হাতে গড়া ;

ধর্ম—পরহিতব্রতের মহাত্ম্য—নহে মন্ত্র পড়া । ( ধর্ম )

স্বর্গ ‘আকাশে কি পরপারে নয়’—

স্বর্গ সে স্বকীয় ধর্মকর্মকরা, স্বর্গ মহাযোগ,

স্বর্গ পরহিতব্রত ; স্বর্গ পরহেতু দুঃখভোগ । ( স্বর্গ )

জীবনীকাররা বলেছেন ‘প্রবাসে’ দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ কবিতা । কিন্তু এ তথ্যটির কথা বাদ দিলেও ‘প্রবাসে’ কবিতা দ্বিজেন্দ্রলালের একটি উল্লেখযোগ্য রচনা । কবিতাটি কবির মনোজীবনের এক বিচিত্র চলচ্ছবি—মনের মধ্যে যে ভাবনার তরঙ্গ ওঠানামা করে, কবি তারই এক অন্তরঙ্গ পরিচয় দিয়েছেন । বালা-কৈশোরের প্রকৃতিপ্ৰীতি ও খেলাধুলা, ক্রমশঃগরের রাজবাড়িতে দুর্গোৎসবের আনন্দ, বিলাত প্রবাস, বিবাহিত জীবনের যৌবনমগ্ন ও হাসির গানের আত্মবিহ্বল দিনগুলি, পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক কাহিনীগুলি—কবির মনে পড়েছে । অতীত স্মৃতির পর্যালোচনার পর কবি তাঁর জগৎ ও জীবনসম্পর্কিত রহস্য-জিজ্ঞাসার কথা



বলেছেন। জ্ঞান-বিজ্ঞান-পরিণীলিত বুদ্ধিমার্জিত মননশীলতা ঊনবিংশ শতাব্দীর বাঙালীর নবজাগরণের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য। হৃদয়বৃত্তির বিচিত্রমুখী সম্প্রসারণের সঙ্গে বুদ্ধিমার্জিত জ্ঞানানুশীলনও এই যুগের আর একটি বৈশিষ্ট্য। দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবন বিশ্লেষণ করলে বাঙালী চিন্তের দ্বিমুখী সম্প্রসারণেরই পরিচয় পাওয়া যায়। জগৎ ও জীবনের যে অর্থ উদ্ঘাটনের তৃষ্ণা জেগেছিল, তাকেই দ্বিজেন্দ্রলাল জীবন-সাম্রাজ্যে চিন্তা করেছেন :

আবার ছুটি চিন্তারাজ্যে, প্রাণের তৃষ্ণায় করি ধ্যান—

জগতের এক নূতন তথ্য, নূতন অর্থ, নূতন জ্ঞান।

কবি জীবনের উপরিতলেব হাশ্ব-পরিহাস নিয়ে থাকতে চান না—জীবনের গহনে অবতরণ করাই তাঁর একমাত্র কামনা। মানবিক মহত্ত্বকে তিনি এক সশ্রদ্ধ দৃষ্টিতে দেখেছেন। পুরাণ ও ইতিহাসের হৃৎখবরণের কাহিনীগুণি কবিকে গভীর-ভাবে আকর্ষণ করেছে। মানবমহত্ত্ব, হৃৎখবরণ ও আত্মতাগ কবিকে নূতন স্বর্ণ-রচনার প্রত্যাশায় উদ্বুদ্ধ কবে তুলেছে। হৃৎখবরণ ও হৃৎসহ বেদনার ভিতর দিয়ে গাথা অন্ধকার রাত্রি অতিক্রম করেছেন, তাঁদের উপর কবির প্রগাঢ় বিশ্বাস ও সহানুভূতি :

হাশ্ব শুধু আমার সখা ? অশ্ব আমার কেহই নয় ?

হাশ্ব করে অর্ধজীবন করেছি ত অপচয়।

চলে যারে হৃৎখের রাজ্য, হৃৎখের রাজ্য নেমে আয় !

গলা ধরে কাঁদতে শিখি গভীর সহবেদনায় ;

\* \* \*

পরের হৃৎখে কাঁদতে শেখা—তাহাই শুধু পরম নয় !

মহৎ দেখে কাঁদতে জানা—তবেই কাঁদা ধন্য হয়।

মানবমহত্ত্বের প্রতি গভীর শ্রদ্ধাবোধের সঙ্গে মৃত্যুরূক্ষ বিশ্ববহু-জিজ্ঞাসা যুক্ত হয়ে কবিরূপকে ভাবগভীর করে তুলেছে—হয়তো নিজের আসন্ন মৃত্যুর কালো ছায়াও চকিতে দেখা দিয়েছিল। মানবের প্রতি গভীর বিশ্বাসী ও মানব জয়যাত্রার কবি-দর্শক দ্বিজেন্দ্রলাল হৃৎখবাদী হতে পারেন না। তাঁর মানবতন্ত্রী দৃষ্টি আত্মপ্রত্যয় ও বিচারবুদ্ধি দিয়েই মাত্রার মধ্যে দেবতার সম্ভাবনা আবিষ্কার করেছে—স্বর্ণ থেকে কোনো বিশ্বাসের ছবি আনতে চায় নি। শেষ কবিতায় কবি যেন তাঁর আত্মকাহিনীই রচনা করেছেন—কবি-চরিত্রের মর্মবাণী চিন্তায়-কল্পনায় ও মানবীয় সমবেদনায় মহিমোজ্জ্বল হয়ে উঠেছে।

॥ ১২ ॥

কবি হিসাবে বাংলা সাহিত্যে দ্বিজেন্দ্রলালের স্থান কোথায়, এ প্রশ্ন মনে জেগে ওঠা অত্যন্ত স্বাভাবিক। সমসাময়িককালে, বিশেষত দ্বিজেন্দ্রজীবনের শেষ দশ বছরে নাট্যকার হিসাবেই তাঁর পরিচয় মুখ্য হয়ে উঠেছিল—কারণ নাটকগুলির মধ্যে সমকালীন রাজনৈতিক উত্তাপ সঞ্চারিত হয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরসও কাবেরা কারো দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল। কিন্তু কবি দ্বিজেন্দ্রলালের কবিচরিতের কোনো কোনো বৈশিষ্ট্য তাঁর সমকালে আলোচিত হলেও প্রধানত তাঁর গোণ সৃষ্টি হিসাবেই সেগুলি দেখা হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিচেতনার সম্যক মূল্য নির্ধারিত হয় নি। এর মূলে বাঙালীর কাব্যসংস্কারই প্রধানত দায়ী। দ্বিজেন্দ্রলালের কাল একই সঙ্গে রবীন্দ্র-বরণ ও রবীন্দ্র-বিরোধের কাল। কেউ কেউ আবার এই দুই বিপরীত আকর্ষণে আন্দোলিত হয়েছেন—বাংলা কাবের দুই বিরোধী শিবিরে একই সঙ্গে সাড়া না দিয়ে পাবেন নি। তৎকালে দ্বিজেন্দ্রলালের নেতৃত্বে একটি রবীন্দ্র-বিরোধী সাহিত্যিক আন্দোলন গড়ে উঠেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পরেও রবীন্দ্রনাথ আরো আটশ বছর জীবিত ছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পরে রবীন্দ্র-সাহিত্য বিশ্ব-সাহিত্যে পবিত্র হয়েছিল। বাংলা সাহিত্যের প্রতিটি অংশ এই অসাধারণ রূপস্রষ্টার রসদৃষ্টিতে উজ্জ্বল হয়ে উঠেছে। বাংলা সাহিত্যের এই উৎকর্ষ-রবীন্দ্র পর্বটি প্রধানত রবীন্দ্র-বরণের পর্ব। দ্বিজেন্দ্রলাল-প্রবর্তিত কাব্যরীতি ও কলাবিধির সম্যক অনুশীলনের অভাবে বাংলা সাহিত্যের এই প্রতিভাবান কবির কবিকীর্তি আজ এক বিস্মৃত প্রায় অধ্যায়ে পরিণত হয়েছে।

কিন্তু কবিমানসের স্বাতন্ত্র্য ও কাব্যরীতির অভিনবত্বে দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা কাবের ইতিহাসে এক অরণীয় চিহ্ন রেখে গিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথের ছন্দ, ভাষার সৌকুমার্য, লাবণ্যমণ্ডিত পদবিন্যাস, সঙ্কেত-বাঙ্গনার নিগূঢ় অর্থব্যক্তি পরবর্তীকালের বাংলা কাবের পথ-নির্দেশ করেছে। রবীন্দ্রকবিজীবনের সমৃদ্ধ জয়যাত্রার পাশে আর একটি কাব্যরীতিও সেদিন ব্যক্তিত্বভাষ্য ও পৌরুষদীপ্ত হয়ে উঠেছিল। রবীন্দ্রনাথ নিজেও দ্বিজেন্দ্রলালের এই পৌরুষমণ্ডিত স্বাতন্ত্র্যের অকুণ্ঠ প্রশংসা করেছিলেন। শেষজীবনের কবিতায় তিনি অনেকখানি গভীরাশ্রয়ী হয়েছিলেন, কিন্তু আত্মতন্ময় বিশুদ্ধ হৃদয়চর্চায় কৈবল্য কোনদিনই তাঁর কবিচরিতের মূলমন্ত্র হতে পারে নি। প্রেম-সৌন্দর্যমগ্ন কবিমন যাতে পুষ্পপেলব গীতিগন্ধভাষ্য বিচিত্র-সুন্দর কাব্যমাল্যে ঘুমিয়ে না পড়ে এ জগৎ সদাজাগ্রত বুদ্ধির একটি সতর্ক-শাসনও পাশাপাশি জেগে ছিল। তিনি পরিদৃশ্যমান বস্তুজগতের উর্ধ্বে কোনো অপার্থিব

‘অধ্যাত্মজগতের কল্পনা করেন নি—বাস্তব পৃথিবীকেই তিনি স্বর্গীয় করে তুলতে চেয়েছিলেন।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে থেকেই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে দুটি ধারা পাশাপাশি চলেছিল—মহাকাব্য ও আখ্যানিক-কাব্য এবং গীতিকাব্য। প্রথম ধারায় যুগ-জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষাই কবি-ব্যক্তিত্বের সঙ্গে জড়িত হয়ে নবজাগ্রত জাতীয়-জীবনকে রূপ দিয়েছিল। দ্বিতীয় ধারাটি আত্মনিষ্ঠ লিরিক কবিতার ধারা—বিহারীলালের নির্জন ও নিঃসঙ্গ মানসে যার স্বপ্নবিলাস ও ধ্যানতন্ময়তা। কিন্তু লিরিকের আর এক মূর্তিও এই যুগের কাব্যে উদ্ভাসিত হয়েছিল। মধুসূদনের গীতিকবিতা ও গীতিধর্মিতা তার উজ্জল প্রমাণ। প্রকৃতপক্ষে উনবিংশ শতাব্দীর বাংলাদেশ মহাকাব্য রচনার পক্ষে ঠিক অল্পকূল ছিল না। অনেক সময় অতি সামান্য বিষয়কে দীর্ঘ বর্ণনার দ্বারা ফেনফীত করে তোলা হয়েছে। একমাত্র মধুসূদনই বিষয়ের আপেক্ষিক শীর্ণতাকেও এক উজ্জল-দীপ্ত ক্লাসিক মহিমায় সমুন্নত করেছেন। মধুসূদনের চতুর্দশপদী-গীতিকবিতা, বিহারীলালের সারদামঙ্গল ও গীতিকাব্য। কিন্তু এ দুয়ের মধ্যে পার্থক্য কম নেই এবং সে পার্থক্য শুধু কাব্যরীতিগত নয়, কবিমানসগতও। বিহারীলালের শাস্ত্রমুহু ভাবতন্ময়তা গীতিকবিতার এক নতুন রসাদর্শের প্রতিষ্ঠা করেছিল। কিন্তু মধুসূদনের গীতিকবিতাতেও তাঁর ক্লাসিক ভাবাদর্শ বাহত হয় নি। মধুসূদনের লিরিক রূপদী রীতির। স্পষ্টতা, ঝুজুতা, সমুন্নতি, সরলতা ও দবলতা তাঁর গীতিকবিতাতেও লক্ষ্য করা যায়। মহাকাব্যের ক্লাসিক সমুন্নতি মনেটের নির্ধারিত আয়তনের মধ্যেও তার বৈশিষ্ট্য হারায় নি। বস্তুকে গোণ করে বিশুদ্ধ ভাবসাধনাই সেখানে জয়যুক্ত হয় নি। ক্লাসিক ও রোমান্টিক সাধনার যথার্থ সমন্বয় ঘটেছে মধুসূদনের প্রতিভায়—মহাকাব্যের মতো গীতিকাব্যও এই মনেই রচনা।

দ্বিজেন্দ্রলালের ‘উদ্ভব-পর্বে’র কাব্যে বিহারীলালের প্রভাব যা আছে, তা নিতান্তই গোণ, হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্রের প্রভাব তাঁর প্রথম কাব্যে অনেক বেশী স্পষ্ট। জাতীয়গৌরববোধ ও স্বদেশপ্রেমের প্রেরণার মূলে আছেন এই যুগের দুজন কবি। রবীন্দ্রনাথের প্রথম দিকের কাব্যেও হেমচন্দ্রের সামান্য কিছু প্রভাব আছে। কিন্তু সে প্রভাবের রূপটি স্বতন্ত্র। হেমচন্দ্রের মহাকাব্য বা জাতীয়তাবাদীপক কবিতার দ্বারা তিনি প্রভাবিত হন নি। কয়েকটি গীতিকবিতা যেগুলি হেমচন্দ্রের অপেক্ষাকৃত আত্মনিষ্ঠ মনের সৃষ্টি ও সূক্ষ্মতর হাতের রচনা এবং ‘দশমহাবিভা’র কোনো কোনো অংশের প্রভাবও আছে।<sup>৫৭</sup> অবশ্য হিন্দুমেলায় যুগে লেখা ছ-একটি স্বদেশপ্রেমের

৫৭। শ্রীপ্রবোধচন্দ্র সেন এ সম্পর্কে মূল্যবান আলোচনা করেছেন (রবীন্দ্রনাথের বালায়র্চনা: বিবর্তনীয় পত্রিকা: বৈশাখ, ১৩৫০)।

কবিতায় হেমচন্দ্রের প্রভাব আছে। রবীন্দ্রনাথের ‘শৈশবসঙ্গীত’ কাব্যে হেমচন্দ্র যেমন আছেন, তেমনি বিহারীলালও আছেন—শুধু তাই নয়, বিহারীলালের দিকেই কবির আকর্ষণটি প্রবলতর।

পূর্বেই বলা হয়েছে যে, দ্বিজেন্দ্রলালের মনে লিরিসিজম ও শ্রাটায়ার একটি দুগ্ধবেণী রচনা করেছিল। লিরিক ও শ্রাটায়ারের বিপরীত আকর্ষণ দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য-পরিণামকে কোন্ পথে নিয়ন্ত্রিত করেছে, এইটিই সম্ভবত তাঁর কাব্যজীবনের ফলশ্রুতি সম্পর্কে সবচেয়ে বড় জিজ্ঞাসা। আধুনিক বাংলা কাব্যে কোনো পূর্ণাঙ্গ ক্লাসিক্যাল যুগ সৃষ্টি হয় নি। তবে যে একটি অর্ধ-ক্লাসিক যুগ সৃষ্ট হয়েছিল, সে কথা অস্বীকার করা যায় না। বাংলা কাব্যের ইতিহাসে ক্রমশ রোমাণ্টিকতার উদার-মুক্ত আলো প্রসারিত হচ্ছিল। বাংলা সাহিত্যে রোমাণ্টিকতার চূড়ান্ত সিদ্ধি রবীন্দ্রনাথের ভাব-সাধনায়। বিহারীলাল থেকে রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী বাংলা কাব্য সেই পথেই অগ্রসর হয়েছে। ক্লাসিক ও রোমাণ্টিক ভাবাদর্শের মিশ্র-মানস থেকে ক্রমাগত বিস্তৃত রোমাণ্টিকতার দিকেই বাংলা কাব্যের জয়যাত্রা।

দ্বিজেন্দ্রলাল মনোমর্মে দিক থেকে ‘বিস্তৃত রোমাণ্টিক’ কবি নন, যদিও শ্রেণীবিভাগের দিক থেকে তাকে ‘রোমাণ্টিক’ আখ্যা দেওয়া অসঙ্গত নয়। দ্বিজেন্দ্র-প্রতিভার মূলসঙ্কেত ও অভিপ্রায়টির কথা বহু আগে রবীন্দ্রনাথই বলে দিয়েছেন। মাঝে মাঝে কাব্যের সমালোচনা প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন: “বায়রনের ডন জুয়ানে কবি অবলীলাক্রমে যথেষ্ট কৌতুকের অবতারণা করিয়াছিলেন। কিন্তু নির্দোষ ছন্দের স্বকঠিন নিয়মের মধোই সেই অনায়াস অবলীলাভঙ্গি পাঠককে এইরূপ পদে পদে বিম্বিত করিয়া তোলে।” রবীন্দ্রনাথ এখানে শুধু বায়রনের প্রসঙ্গটি উল্লেখ করে ও দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যের ছন্দের সঙ্গে ডন জুয়ানের ছন্দের একটি সাধারণ তুলনা করেই ক্ষান্ত হয়েছেন। কিন্তু বায়রনের কবিচেতনা ও কাব্যরীতি দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের উপর একটি দীর্ঘস্থায়ী প্রভাব বিস্তার করেছিল।

ইংরেজি সাহিত্যের রোমাণ্টিক যুগের কবিদের মধ্যে সমকালীন দেশকাল ও মত-সমাজ সম্পর্কে সবচেয়ে বেশী কৌতুহলী ছিলেন বায়রন। ওয়ার্ডসওয়ার্থ বা শেলীর মতো তাঁর কবিতায় কোনো স্ত্রনিবিড় আধ্যাত্মিক ব্যঙ্গনা ছিল না। ভাব-স্থির অবস্থার চেয়ে একটি অস্থির-চঞ্চল মনোবৃত্তিই তাঁর ব্যক্তিজীবন ও কবি-জীবনের মধ্যে প্রভাব বিস্তার করেছিল। ভাষার ইন্দ্রজাল ও আবেগের তপ্ততার সঙ্গে এক বিদ্রপাত্মক মনোভঙ্গি তাঁর কাব্যে প্রাধান্য লাভ করেছিল। মহত্বের সঙ্গে তুচ্ছ, ঐশ্বর্যের সঙ্গে অগভীর, ককণের সঙ্গে হাস্য—প্রভৃতি আপাতবিরোধী ভাববৃত্তিগুলি তাঁর কাব্যে দ্রুতবেগে গুঠা-নামা করেছে। তাঁর কাব্যে যে ভাবগভীরতা ছিল না

এমন নয়, কিন্তু তা বেশীক্ষণ স্থির হয়ে থাকতে পারে নি, বিনা ভূমিকায় আকস্মিক-ভাবে ভাবের গোঁরীশঙ্কর শিখরদেশ থেকে ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের অতি তুচ্ছ লৌকিক ভূমিতে নেমে এসেছে। স্বল্প গীতিরসের সঙ্গে ব্যঙ্গের অতর্কিত বিদ্রোহাশিখা বায়রনের কাব্যে এক অভিনব আত্মদান সঞ্চারিত করেছে। ব্যঙ্গকৌতুক ও সমাজ-সমালোচনার ভিতর দিয়ে তিনি সমকালীন সমাজ-জীবনের ছবি আঁকেছেন। ক্রাসী-বিপ্লবোত্তর ও নেপোলিয়ানের যুগের রণক্লান্ত ইউরোপের বিকৃত ও বিবর্ণ মূর্তি বায়রনের মনোজীবনের উপর একটি স্থিতিস্থায়ী ছায়াপাত করেছে। প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত তিনি যুগ-জীবনের এই উত্তাপ বহন করে এসেছেন। শৈশৱ অপাখিব দিব্যাত্মভূতি ও কল্পস্বপ্নের সঙ্গে তার এইখানেই প্রভেদ।<sup>৫৮</sup>

বায়রনের মতো দ্বিজেন্দ্রলালেরও অন্তর্মুখী গীত প্রবণতা। সঙ্গে বহির্মুখী সামাজিক-বৃত্তির একটি মিলন ঘটেছিল। লিবিগিজম ও স্টাটারের বিচিত্র সংমিশ্রণে হংগেরি কবি ও বাঙালী কবি—দুজনেরই মনোজীবনে ভাবাবেগ প্রবণতা ও বুদ্ধিবৃত্ত্যাবার বিরুদ্ধপ্রবাহ তাঁদের কাব্যে কাব্যরীতির বৈচিত্র্য খট্টিয়েছে। বায়রনের কাব্যে বর্ণময় বর্ণনা ও হৃদয়াবেগের প্রাবনের সঙ্গে গম্ভীর ও সংলাপাত্মক রীতি অল্পপস্থিত নয়। গীতিকাব্যের অন্তর্গত, ধ্যানমগ্ন, আত্মবিভোর রূপ বায়রন বা দ্বিজেন্দ্রলাল দুজনার কারো কাব্যেই তেমন অন্তরঙ্গ হতে পারে নি—কারণ তাঁদের তির্যক বিচার-বুদ্ধিই তাতে বাধা দিয়েছে। লিবিগিজম তাঁদের কাব্যে আব একরূপে আত্মপ্রকাশ করেছিল। তাঁদের কাব্যে গতি ও গীতি দুই-ই ছিল—কিন্তু তার প্রকাশ স্পষ্টোজ্জ্বল। আকাশচারণার চেয়ে মর্ত্যের মৃত্তিকার প্রতি কৌতুহলই ছিল প্রবলতর।

বায়রনকে তাই তথাকথিত ‘প্রেরণাবাদী রোমান্টিকদের সঙ্গে তুলনা করে অনেকেই পুণোপুনি রোমান্টিক বলতে চান না। বায়রনের কবিমানের সঙ্গে পোপের একটি আত্মিক সংযোগ আছে। রোমান্টিক যুগে বাস করেও তিনি পোপের কাব্যরীতি ও মনোধর্মের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। তাই তরুণ বয়সে English Bards and Scotch Reviewers কবিতায় তিনি প্রধানত পোপের ‘ডানসিয়াড’ কাব্য থেকেই ব্যঙ্গ-বিদ্রূপাত্মক কাব্যরচনার Mock-Heroic ভঙ্গিটি আয়ত্ত

৫৮। “Shelley, though he underwent times of deep depression and suffered them at the hands of a hostile government, was of too ethereal a temper to be cowed by the spirit of the time, or to abandon his faith in man's perfectibility, imported to him by Godwin; but Byron with his feet of clay, and with a mind which for good and evil, was profoundly responsive to the prevailing currents of contemporary thought, remained, from first to last, the child of his age.” The Cambridge History of English Literature (1943): Vol XII, Part I, Page 39

করেছিলেন। এই সময় বায়রন অষ্টাদশ শতাব্দীর বুদ্ধিবৃত্ত কাব্যধারার পক্ষ নিয়ে রোমান্টিক কবিদের আতিশয্যকেও তীব্র কশাঘাত করতে ছাড়েন নি।<sup>৫৯</sup> রোমান্টিক মনোভাবের প্রতি এই বিরোধিতা সত্ত্বেও বায়রনকে রোমান্টিক কবিগোষ্ঠীরই অন্তর্ভুক্ত করা হয়, কিন্তু ‘এপিক স্টাটার’ কাব্যরীতির বাস্তবপ্রবণতা ও আঙ্গিকের স্পষ্টতায় বায়রন রোমান্টিক হয়েও এক অর্ধ-ক্লাসিক ভাবের পোষকতাও করেছেন।

বায়রনের কবিশক্তি ও কবিমানসের সঙ্গে বহু পার্থক্য থাকা সত্ত্বেও বাংলা কাব্যে রোমান্টিক ভাবাদর্শের প্রাবনের যুগে দ্বিজেন্দ্রলাল যে ভূমিকা গ্রহণ করেছিলেন তা বায়রনের কাব্যচরণের কথাই স্মরিয়ে দেয়। ঊনবিংশ শতাব্দীর গদ্যসাহিত্যে চিন্তাকর্ষিত ভাবাবেগনির্মুক্ত একটি ক্লাসিক্যাল গদ্যরীতিও গড়ে উঠেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের চিন্তা-চেতনা, ব্যঙ্গনাহীন সুস্পষ্ট প্রকাশরীতি ও কল্পনা-বর্ণবর্জিত বস্তুগ্রাহ্য কাব্যজগৎ ক্রমবিলীয়মান ক্লাসিক ধারার প্রতিশ্রুতিকে বহন করেছে। অথচ কাব্যের শ্রামায়িত অরণ্যবীথিকায় দূর স্বপ্নলোকের মর্মরঞ্জন জেগে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কানে সে ‘দক্ষিণের মন্ত্রগুঞ্জরণ’ এসে পৌঁছায় নি এ কথা বললে ভুল হবে। কিন্তু সেই রোমান্টিক মন্ত্রগুঞ্জরণকে তিনি দূর স্বপ্নলোকে উধাও না করে, তার আতিশয্য ও অতিচারী ভাবময়তাকে বিচার-বুদ্ধি ও বিতর্কের ঝুঁকু-বলিষ্ঠ বন্ধনের দ্বারা সংহত করে মর্ত্যলোকেই প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন। তাই দ্বিজেন্দ্রলাল শেলী বা রবীন্দ্রনাথের মতো বিস্তৃত রোমান্টিক নন। দেবেন্দ্রনাথের মতো চম্পকের গন্ধঘন জগতে তিনি মুগ্ধ প্রহর যাপন করেন না, বড়াল কবির মতো স্বপ্নালম্বে বিভোর হন না, রবীন্দ্রনাথের মতো ‘মেঘচূষিত অন্তর্গিরির মাগরপারে’ তিনি দূরাভিসারী কল্পলোকে ‘নিকুদ্দেশ যাত্রা’ করেন না। বাংলা কাব্যের রোমান্টিক ভাববৃত্তিকে তিনি আর এক মস্ত্রে শোধন করে তুলতে চেয়েছিলেন। বায়রন এ বিষয়ে তাঁর অনিবার্য পথিকৃৎ হয়েছিলেন। এই মনোদর্মই তাঁকে রবীন্দ্র বিরোধী করে তুলেছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথ নন—তাঁর কবিশক্তির একটি নির্ধারিত সীমা আছে,—কিন্তু সেই স্বল্পপরিমার সীমার মধ্যে তাঁর কাব্য ব্যক্তিত্বভাষার ও নিজস্ব স্টাইলে স্বতন্ত্র। রবীন্দ্রনাথের জয়যাত্রার সেই উৎসবমুখর যুগে তাঁরই সমসাময়িক একজন কবির পক্ষে এ বৈশিষ্ট্য রক্ষা করা নিতান্ত তুচ্ছ কবিশক্তির পরিচায়ক নয়!

<sup>৫৯</sup>। “Byron adopts the role of a defender of Eighteenth Century intelligence and propriety against romantic extravagance.”

—The Romantic Poets : Graham Hough, Page 100.

## কাব্যরীতি ও কলাবিধি

বাংলা কবিতার ক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রলাল শুধু ভাবের দিক থেকেই নূতন সুর সংযোজিত করেন নি, কাব্যরীতি ও কলাবিধির দিক থেকেও তিনি অভিনবত্ব সঞ্চারিত করেছেন। ছন্দ, ভাষা, অলঙ্কার ও প্রকাশরীতি প্রভৃতি দিকেও তিনি নানা রূপ-বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল নিজেও এ বিষয়ে অত্যন্ত সচেতন ছিলেন। ‘আষাঢ়ে’, ‘আলেখ্য’ ও ‘ত্রিবেণী’ গ্রন্থত্রয়ের ভূমিকায় তিনি তাঁর কাব্যরীতি, ছন্দ ও ভাষা সম্পর্কে মূল্যবান নির্দেশ দিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথও ‘আষাঢ়ে’ ও ‘মন্দ’ আলোচনায় দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির অভিনবত্ব সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের আলোচনা প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ গান ও কবিতার পার্থক্য নির্ণয় করতে গিয়ে ছন্দের কথা তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় তাঁর কাব্যরীতি ও প্রকাশভঙ্গির বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে কিছু কিছু আলোচনা হয়।<sup>১</sup> পরবর্তী কালে ছন্দশাস্ত্রের আলোচনা করতে গিয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দ-প্রকৃতি সম্পর্কে সর্বপ্রথম বৈজ্ঞানিক ভাবে আলোচনা করেন বিখ্যাত ছান্দসিক প্রবোধচন্দ্র সেন। তারপরে সজনীকান্ত দাস, দিলীপকুমার রায়, মোহিতলাল মজুমদার, অম্বাধন মুখোপাধ্যায় প্রমুখ ছান্দসিকেরা বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গির সাহায্যে আলোচনা করেছেন। একালের একজন মনস্বী সমালোচকও তাঁর সাম্প্রতিক একটি প্রবন্ধে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির অভিনবত্ব সম্পর্কে আমাদের সচেতন করে দিয়েছেন :

“বাংলা কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলালের দান বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। তিনি যে কেবল অনেকগুলি উৎকৃষ্ট কবিতা রাখিয়া গিয়াছেন তাহা নয়, একটি নূতন কাব্যরীতির প্রবর্তন করিয়া গিয়াছেন।...তিনি গল্পকে গল্পের ব্যবহারিক ক্ষেত্রে টানিয়া নামাইয়াছেন, পণ্ডের এই ব্যবহার আমাদের সাহিত্যে নূতন; সে নূতন অভাবিত বেশে দেখা দিয়া চমক লাগাইয়া দিয়াছে; এ যেন রাজধানী জৌপদীর রাজদাসী সৈরিক্তীবেশ ধারণ। আর কোনো কারণে না হইলেও (অন্ত কারণও আছে) শুধু এই অভিনব কাব্যরীতির জন্মই তিনি বাংলা কাব্যে স্থায়িত্ব লাভ করিবেন।”<sup>২</sup>

১। এ সম্পর্কে দোরাস্তনাথ মুখোপাধ্যায় (ভাবতী, আষাঢ়, ১৩২০), পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায় (সাহিত্য, আষাঢ়, ১৩২০), অমরেন্দ্র নাথ রায় (অর্চনা, আষাঢ়, ১৩২০), প্রমথ চৌধুরী (সবুজপত্র, জ্যৈষ্ঠ, ১৩২২ ও আষাঢ়, ১৩২৩), সুরেনচন্দ্র সমাজপতি (বাঙ্গালী, ১৮ই জ্যৈষ্ঠ, ১৩২৩) প্রমুখ সাহিত্যিকদের প্রবন্ধ দ্রষ্টব্য।

২। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল : প্রথমনাথ বিন্দী : রবীন্দ্রসরীয় আনন্দধারার পত্রিকা, ২ই মাঘ, ১৩৬৪।

দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় পূর্বাধর একটি আঙ্গিক-সচেতনতার ভাব লক্ষ্য করা যায়। তাঁর কবিমানসের সঙ্গে এই আঙ্গিক-সচেতনতার একটি নিগূঢ় সম্পর্ক আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিপ্রতিভায় অন্তর্গত ধ্যানশীলতা অপেক্ষাকৃত কম, তিনি সতর্ক, সজাগ ও বিচারশীল। কাব্যকে অতিলালিতোর সংস্কার থেকে তিনি মুক্ত করতে চেয়েছিলেন—স্পষ্টতা, প্রত্যক্ষতা, বলিষ্ঠতা ও ওজোগুণের প্রতি ছিল তাঁর অসাধারণ অনুরাগ। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি ও কলাবিধি সম্পর্কে এই কয়েকটি প্রসঙ্গ মনে রাখা প্রয়োজন। তাঁর এই কাব্যরীতির স্বাতন্ত্র্য কোনো বিচ্ছিন্ন ব্যাপার নয়, অথবা প্রচলিত কলাকৌশল থেকে মুক্ত হওয়ার একটি ‘ভঙ্গি’ বা ‘কৌশল’ মাত্র নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি তাঁর কবিমানস ও কবিধর্মের একটি অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। ছন্দ, ভাষা, অলঙ্কার, রূপকল্পনা (image)—বহিরঙ্গের সমস্ত উপকরণগুলি তাঁর কাব্যের আত্মার সঙ্গে গভীরভাবে সংযুক্ত। এক্ষেত্রে কাব্যের আত্মা বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য তার বহিরঙ্গকে ও রচনা করেছে, এর জন্ম কবিকে কোনো পৃথক যত্নের আশ্রয় নিতে হয় নি। এ সম্পর্কে কবি নিজেই তাঁর ‘কবি’ কবিতায় (আলেখ্য) যা বলেছেন তা প্রণিধানযোগ্য :

কাব্য নয় ক ছন্দোবদ্ধ,

মিষ্ট শব্দের কথার হার ;

কাব্যে কবির হৃদয় নাই যার,

তাহার কাব্য শব্দসার।

বাংলা ছন্দের ইতিহাসে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি বিশিষ্ট ভূমিকা আছে। বাংলা ভাষা ও বাংলা ছন্দের শক্তিমত্তা সম্পর্কে তিনি প্রথম থেকেই সচেতন ছিলেন। ভাষার সম্ভাবনা সম্পর্কে একটি গভীর অন্তর্দৃষ্টি ব্যতীত প্রচলিত ছন্দবিধির মধ্যে নতনত্ব আনা সম্ভব নয়। ভারতচন্দ্র, মধুসূদন, ববীন্দ্রনাথ প্রমুখ কবিবা অসাধারণ শব্দশিল্পীও ছিলেন। এ বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিশক্তিও কম নয়।—তিনি বাংলা ভাষা ও বাংলা ছন্দের মূলপ্রকৃতি, ছন্দ ও ভাষার রহস্য উপলব্ধি করেছিলেন। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগের অধিকাংশ কবিতায় অক্ষবৃত্ত ছন্দ<sup>৩</sup> ব্যবহৃত হয়েছে। চতুর্দশমাত্রিক পঙ্ক্তি ছাড়াও বোড়শমাত্রিক পঙ্ক্তিও ব্যবহৃত হয়েছে :

যাওরে কল্লোলি সদা ঘননীর পারাবার !

আনন্দে অশ্রীন্তু তুমি হে অতল হে অপার।—মাগর—যাওরে কল্লোল  
দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থে দীর্ঘ ত্রিপদী ছন্দও আছে। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগ

৩। বর্তমান আলোচনার ‘অক্ষবৃত্ত’, ‘মাত্রাবৃত্ত’ ও ‘বরবৃত্ত’—এই তিনটি বহু-প্রচলিত পারিভাষিক শব্দই ব্যবহার করা হয়েছে।



কবির কিশোর বয়সের রচনা, ছন্দ প্রসঙ্গেও তিনি প্রধানত পূর্ববর্তী কবিদের অনুসরণ করেছেন। কিন্তু দু-একটি জায়গায় কবি একটু নতনত্ব দেখিয়েছেন। উদাহরণস্বরূপ ‘বন-প্রবাহিনী নদী’ কবিতাটির কথা বলা যায়। মাত্রাবৃত্ত ছন্দে যুগ্মধ্বনিকে বিস্ত্রিষ্ট করে দুমাত্রায় পরিণত করা বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের একটি বিশেষ দান। তাঁর আগে যুগ্মধ্বনিকে দ্বিমাত্রিক ধরা হত না। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের পদ্ধতিতে আমাদের কান এমন অভ্যস্ত ছিল যে, রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী সেই সংস্কারের বশবর্তী হয়েই যুগ্মধ্বনিকেও একমাত্রা ধরা হয়েছে। কারণ তাঁরা অক্ষর সংখ্যা গণনা করেই কাব্য রচনা করতেন। রবীন্দ্রনাথ যুগ্মধ্বনিকে বিস্ত্রিষ্ট করে ‘বাংলা ছন্দকে তরঙ্গায়িত করে’ তুললেন।<sup>৪</sup> ‘আর্ঘগাথা’ প্রথম ভাগের মধ্যে মাত্রাবৃত্তের যৌগিক ধ্বনিকে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই রবীন্দ্র-পূর্ববর্তী কবিদের মতোই একমাত্রা ধরা হয়েছে। কিন্তু সম্ভবতঃ যুগ্মধ্বনি সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের মনেও একটি দ্বন্দ্ব উপস্থিত হয়েছিল। ‘বন-প্রবাহিনী নদী’ পঞ্চমাত্রিক পর্বে ও চতুস্পদিক পঙ্ক্তিতে লেখা। কোমলতায় ও পেলবতায় ছন্দটির মধ্যে নদীর প্রশান্ত-প্রবাহ যেন ফুটে উঠেছে। কিন্তু তার চেয়েও বড় কথা এখানে যুগ্মধ্বনিকে বিস্ত্রিষ্ট করার দিকে একটি প্রবণতা লক্ষণীয় :

বিজন বনে | বাহিয়া তুমি | তুষ রে বন | বাসী

বিতর সব | বিমল তব | মলিল স্বধা | রাশি ।

যাওরে পুর | বাহিনী-নদী- | সখী সন্নি | ধানে

জ্ঞাতে তায় | বিজন বন | বাসী স্বথ | গানে ।

তৃতীয় পঙ্ক্তির শেষে ‘সন্নিধানে’ শব্দটি লক্ষণীয়। এখানে ছন্দের মূল কাঠামো অনুযায়ী ‘সন্নিধানে’-র যুক্তাক্ষরটিকে বিস্ত্রিষ্ট করে পাঁচমাত্রাই ধরতে হয়।

পূর্ববর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর অনেকগুলি কবিতায় ও গানে মাত্রাবৃত্ত ছন্দের পরিণত রূপগুলিকে ফুটিয়েছেন। ‘আর্ঘগাথা’ প্রথম ভাগের যুগ্মধ্বনি সম্পর্কিত দ্বিধার ভাব আর নেই। অক্ষরবৃত্ত ছন্দে যেমন মধুসূদন, গিরিশচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ একটি প্রবহমানতা আনেন, তেমনি মাত্রাবৃত্ত ছন্দেও প্রবহমানতার সূচনা দেখা যায় দ্বিজেন্দ্রলালের ‘মন্দ্র’ কাব্যের ‘নববধূ’ কবিতায়। কবিতাটি পঞ্চমাত্রিক চতুস্পদিক

৪। “...রবীন্দ্রনাথ দেখতে পেলেন, বাংলায় কার্ণত দীর্ঘস্বর নেই বটে। কিন্তু আশ্রিতাস্তধ্বনি বা যুগ্মধ্বনি (closed syllable) আছে; আর এই যুগ্মধ্বনিকে ছন্দের প্রয়োজনে অনায়াসে বিস্ত্রিষ্ট বা সম্প্রসারিত ক’রে দীর্ঘতা দান করা যায়। এ-ভাবে দীর্ঘস্বরের অভাব সত্ত্বেও যুগ্মধ্বনির সাহায্যে বাংলা ছন্দকে তরঙ্গায়িত করে তোলা সম্ভব হল।”

মাত্রাবৃত্ত ছন্দের। কিন্তু কবি স্বকোশলে ছন্দটির মধ্যে একটি প্রবহমানতা এনেছেন।  
যথা :

আমার ভারি | দাগটি ! আমি | সহিতে নারি | তবে  
লোকের এই | গঞ্জনাটি ; | তা যা হবার | হবে  
আমি তো হেথা | টিকিতে নাহি | পারিব, যথা | তথা  
চলিয়া যাই | খবচ দাও | —এ বেশ সোজা | কথা ।

প্রথম ও তৃতীয় পঙ্ক্তির শেষের অংশ দুটিতে প্রবহমানতার রূপ সুস্পষ্ট। প্রবহমানতার দ্বারা কবি ভাবকে আরো মুক্ত করেছেন। কাব্যংশটির সংলাপাত্মক রূপ এই প্রবহমানতার জন্ম আরো বেশী ফুটে উঠেছে।—প্রবহমানতার ফলেই কবিতাটির ভাব স্বচ্ছন্দ ও দীর্ঘায়ত হয়ে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের মাত্রাবৃত্ত ছন্দ সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গও উল্লেখযোগ্য। মাত্রাবৃত্তের মেজাজটি প্রধানত শান্ত ও ধীর। কিন্তু এ ছন্দের স্বভাবশাস্ত রূপটির মধ্যেও যে ওজোগুণের দীপ্তি ও বলিষ্ঠতা কেমন করে ফুটিয়ে তোলা যায়, দ্বিজেন্দ্রলাল তা দেখিয়েছেন। একাধিক যুগ্মধ্বনির গাঙ্গুর্থে একটি সামুদ্রিক কল্লোলধ্বনি তিনি এই ভাষার মধ্যে সঞ্চারিত করেছেন :

সেদিন তোমার | প্রভায় ধরার | প্রভাত হইল ! গভীর রাত্রি  
বন্দিল সবে | জয় মা জননী ! জগন্নারিনি ! | জগদ্ধাত্রি !

উদ্ধৃত কাব্যংশটি ষষ্ঠাত্মিক মাত্রাবৃত্ত ছন্দে—কিন্তু কবি এই ছন্দের মধ্যে একটি আবেগ ও প্রবলতা সঞ্চারিত করেছেন। সপ্তমাত্মিক মাত্রাবৃত্ত ছন্দ খুব বেশী নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘সিংহল বিজয়’ নাটকে সপ্তমাত্মিক মাত্রাবৃত্তের স্বল্প প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায় :

যাও হে স্থখ পাও | যেখানে সেই ঠাঁই  
আমার-এ চুখ আমি | দিতেতো পারি নাই।

—৪র্থ অঙ্ক, ২য় দৃশ্য।

॥ ২ ॥

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর কবি-জীবনের সমুদ্বিপর্ব থেকে ছন্দকোশল সম্পর্কে খুব বেশী সচেতন হয়েছেন। প্রচলিত বিধি অতিক্রম করে ছন্দের ক্ষেত্রে যে তিনি অভিনবত্ব আনতে চেয়েছেন তার প্রমাণ পাওয়া যায় ‘আষাঢ়ে’ কাব্য প্রকাশের চার বছর আগে প্রকাশিত ‘কল্লি অবতার’ প্রহসনটির প্রস্তাবনায়। এখানে লেখকের বক্তব্য ও বক্তব্যের রীতি দুই-ই লক্ষণীয় :

গল্প কি পণ্ডর আগে বেশ চৌদ্দয়  
চেনা যেত ; কি প্রকারে হোল আবার অল্প এ ?  
বেল্লিকামি, বেয়াদবি, বেআক্কেলি সল্প এ ;  
'এখন পণ্ডের মাত্রাবোধ কি কানের উপর বিশ্বাস ?  
হয়ত বলতে পারেন কেউ বা ফেলে দীর্ঘনিঃশ্বাস ।  
এর উত্তর "ছন্দ স্থানে স্থানে মন্দ  
হোতে পারে, কিন্তু পড়তে স্বাভাবিক নিঃসন্দো ;  
থাকলেই বা একটুখানি বেল্লিকামির গন্ধ ।

লেখক আরো জানিয়েছেন :

তবে গল্প থেকে দেখবেন পড়ে একে,  
এটা অনেক ফারাক অর্থাৎ শুনতে একটু মিষ্ট ;  
যেখানে তা হয়নি সে আমার দুঃস্থষ্ট ।"

এই ছন্দটির বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করলেই 'আবাটে' কাব্যের কোনো কোনো কবিতার বাক্যরীতি ও ছন্দোবৈশিষ্ট্য উপলব্ধি করা যাবে। কবিতার ভাষাকে তিনি গল্পের এলাকায় নিয়ে এলেন। কবিতার স্বর্গবিহারের পক্ষচ্ছেদ ঘটল, দৈনন্দিন জীবনের গল্পাত্মক রুক্ষ কঠিন মৃত্তিকায় কবিতার নূতন রীতি প্রবর্তনের সম্ভাবনা দেখা দিল। সহজ কাব্যরীতি ও সংলাপাত্মক ভঙ্গি দিয়ে নিরাভরণ সরলতা ফুটিয়ে তোলার চেষ্টা করা হল। একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে, উদ্ধৃত কাব্যংশটি একটি অতি সাধারণ অনলঙ্কৃত গল্পাত্মক রীতি ছাড়া আর কিছুই নয়। অন্ত্যান্তপ্রাণ আছে বটে, কিন্তু পঙ্ক্তিগুলি সমান নয়। চলতি শব্দের রূপ নিয়ে এসে লৌকিক ছন্দের মেজাজটি ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। কিন্তু কবি শেষদিকে যে মন্দেহ প্রকাশ করেছেন, তা থেকে তিনি মুক্ত হতে পারেন নি। কবিতার মধ্যে গল্পের মেজাজ সঞ্চারিত করতে গিয়ে তাঁর কতকগুলি ক্রটি ঘটেছে, এ কথাও সত্য। কারণ এ পথে কবির উত্তম নবীন, তাই অসমতল ভূখণ্ডে প্রাথমিক পদক্ষেপের ফলে কতকগুলি অনিশ্চয়তার সম্মুখে তাঁর উপস্থিত হতে হয়েছে। কিন্তু পরবর্তীকালে ছন্দের বৈচিত্র্যসাধনে দ্বিজেন্দ্রলাল অধিকতর সচেতনতা ও শক্তিমত্তার পরিচয় দিয়েছেন।

'আবাটে' কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দ-প্রতিভা সর্বপ্রথম সার্থক ভাবে প্রকাশিত হয়। স্বরবৃত্ত, মাত্রাবৃত্ত ও লঘুবসের সংস্কৃত ছন্দ রচনায় তিনি মৌলিকতার পরিচয় দিয়েছেন। বাংলা ছন্দের তিনটি বীতির মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলাল স্বরবৃত্ত ছন্দের প্রয়োগেই সবচেয়ে বেশী মৌলিকতার সৃষ্টি করেছেন। স্বরবৃত্ত ছন্দ ছড়ায়, গাথায়, বাউলের গানে, রামপ্রসাদের পদে নানাভাবে বিকশিত হয়ে উঠেছে—এ ছন্দ সেকালে খুব কোলীশ

না পেলো লোকজীবনের সঙ্গে এর একটি গভীর সম্পর্ক ছিল। পরবর্তী কালে রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল, ককণানিধান, সত্যেন্দ্রনাথ, নজরুল প্রমুখ কবির হাতে এর নানা রূপবৈচিত্র্য আত্মপ্রকাশ করে। এই ছন্দের সম্ভাবনা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য :

“এই প্রাকৃত বাংলা মেয়েদের ছড়ায়, বাউলের গান, রামপ্রসাদের পদে আপন-স্বভাবে প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু সাধুসভায় তার সমাদর হয়নি বলে সে মুখ ফুটে নিজের সব কথা বলতে পারে নি এবং তার শক্তি যে কত তার সম্পূর্ণ পরিচয়ও হল না।...আমরা একটা কথা ভুলে যাই প্রাকৃত-বাংলার লক্ষ্মীর পেটরায় সংস্কৃত, পারসি, ইংরেজি প্রভৃতি নানাভাষা থেকেই শব্দ-সঞ্চয় হচ্ছে, সেইজন্য শব্দের দৈন্য প্রাকৃত-বাংলার স্বভাবগত বলে মনে করা উচিত নয়। প্রয়োজন হলেই আমরা প্রাকৃত-ভাণ্ডারে সংস্কৃত শব্দের আমদানি করতে পারবো।...আবার ফার্সি কথাও তার সঙ্গে সঙ্গেই আমরা একসাথে বসিয়ে দিতে পারি।...প্রাকৃত ভাষার এই ঔদার্য গড়ে পড়ে আমাদের সাহিত্যের একটি পরম সম্পদ, এই কথা মনে রাখতে হবে।”

দ্বিজেন্দ্রলাল স্বরবৃত্ত ছন্দে এই সম্ভাবনা ও বৈশিষ্ট্য উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন। ইংরেজি বাংলা লঘু-গুরু শব্দের বিচিত্র মিশ্রণে ‘আষাঢ়ের’ অধিকাংশ কবিতার ছন্দ রচিত হয়েছে। লঘু ললিত চপলতার বদলে ইডিয়ম-প্রধান দ্বোবালো গঠাত্মক ভঙ্গির ভিতর দিয়ে প্রচলিত ছন্দ-বিধি লঙ্ঘন করে এক নতুন ধরনের ছন্দ তিনি সৃষ্টি করেছেন :

এই অতি | গভীর সভা | ; সবাই ধ্যানে | মগ্ন  
ছুরি এবং | ফর্কে, ধারাল সব | তর্কে  
কঠিন এবং | কোমল প্রশ্ন | করেছেন বসে | ভয়,  
সবার হৃদয় | ভক্তিপূর্ণ | সবার বাক্য | স্তব্ধ,  
ধূতুক ধিনিক | টঙাস ভিন্ন | নাই ক কোনই | শব্দ ;

—শ্রীহরি গোস্বামী

এখানে স্বরবৃত্ত ছন্দকেই তিনি একটি সংলাপাত্মক রূপ দিয়েছেন ; প্রচলিত স্বরবৃত্ত ছন্দের মধ্যে নতুনত্ব এনেছেন।

‘আষাঢ়ে’ কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দ-প্রতিভা নানা নতুন দিকের অনুসন্ধান করেছেন। তিনি অক্ষরবৃত্ত ছন্দকেও একটি নতুন রূপ দিয়েছেন, ‘বাঙালী-মহিমা’ কবিতায় কবি বলেছেন :

খোল ইতিহাস ;—সতর তুরঙ্গ

প্রবেশিল যবে গৌড়েতে,

লক্ষণ সেন ত দিলেন চম্পট

কচুবনে এক দৌড়েতে ।

অক্ষরবৃত্ত ছন্দকেই কবি এখানে সংলাপাত্মক করে তুলেছেন। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের সাহায্যে লঘুরস ফুটিয়ে তুলে ও সংলাপাত্মক মেজাজ সঞ্চারিত করে দ্বিজেন্দ্রলাল এই ছন্দের মধ্যে নূতন রস এনেছেন। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের দ্বারা যে লঘু-চপল পরিহাস ও ব্যঙ্গ-কৌতুক প্রকাশ করা কত সহজে সম্ভব, দ্বিজেন্দ্রলাল তা দেখিয়েছেন।

‘আঘাটে’ কাব্যগ্রন্থের ছুটি কবিতা দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দ-সম্পর্কিত কলা-কুশলতার পরিচয় দেয়। ব্যঙ্গচ্ছলে লেখা ছুটি কবিতা ‘কলিযজ্ঞ’ ও ‘কর্ণ-বিমর্দন কাহিনী’ যথাক্রমে অন্তঃস্থপ্ ও পছাটিকা ছন্দে রচিত হয়েছে। বিদ্রূপাত্মক লঘু বিষয়কে গুরু-গভীর ছন্দে রূপ দেওয়ার ফলে হাস্যরস স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে উঠেছে। কিন্তু লঘু বিষয়কে স্তম্ভসিদ্ধ সংস্কৃত ছন্দে রূপায়িত করার মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের অসাধারণ কবিশক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। অন্তঃস্থপ্ সংস্কৃত কাব্যের একটি বহুল ব্যবহৃত ছন্দ। মহর্ষি-বাল্মীকি ‘রামায়ণ’ মহাকাব্যে এই ছন্দটিকে একটি ক্লাসিক মর্যাদা দিয়েছেন। পরবর্তীকালে ভাস, কালিদাস প্রমুখ কবির হাতে এই ছন্দ বৈচিত্র্য লাভ করেছে। অন্তঃস্থপের সূত্র হল :

পঞ্চমং লঘু সর্বত্র সপ্তমং দ্বিত্যর্থয়োঃ ।

গুরু ষষ্ঠঞ্চ জানীয়াৎ শেষেষনিয়মো মতঃ ॥

অর্থাৎ প্রতি পঙক্তিতে পঞ্চম অক্ষর লঘু ও ষষ্ঠ অক্ষর গুরু, দ্বিতীয় ও চতুর্থ পঙক্তির সপ্তম অক্ষর লঘু হবে, অগ্ন অক্ষর সম্পর্কে কোনো বিধিনিষেধ নেই। অন্তঃস্থপ্ ছন্দের বহুল প্রচলনের একটি কারণ ছিল। চৌষটিটি অক্ষরের মধ্যে মাত্র দশটি অক্ষর সম্বন্ধে বিধি নিষেধ আছে সুতরাং কবিদের পক্ষেও এই ছন্দ অবলম্বন করা অপেক্ষাকৃত সহজসাধ্য হয়েছিল। অন্তঃস্থপ্ ছন্দের লঘু-গুরু বৈচিত্র্যকে দ্বিজেন্দ্রলাল অত্যন্ত দক্ষতার সঙ্গে রূপ দিয়েছেন :

বারিষ্টার উকীলাদি ।	মহাযজ্ঞ সমাধিলা ।
ভারতে ভারি অদ্ভুত ।	আশ্চর্য মহতী সভা ॥
আসিলা সে মহাযজ্ঞে ।	মহারাষ্ট্রীয় পশ্চিমে ।
মাল্লাজী উড়িয়া শৌক ।	বঙালী চ দলে দলে ॥

এই ছন্দের প্রয়োগে দ্বিজেন্দ্রলাল যে সর্বত্র সার্থক হয়েছেন, এ কথা বলা যায়

না। অহুষ্ণুপ ছন্দের বিধি অহুসারে ‘মাল্লাজী উড়িয়া শীক’-এর ‘শী’ অক্ষরটির লঘু হওয়া উচিত ছিল, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল ঠিক উলটো করেছেন।

পঙ্খটিকা ছন্দে লেখা ‘কর্ণবিমর্দন কাহিনী’ দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দোন্নৈপুণ্যের আর একটি উদাহরণ। এই ছন্দে ষোলো মাত্রার পঙ্ক্তির মধ্যে চারিটি স্থম্পষ্ট বিভাগ থাকে। এই ছন্দের সঙ্গে বাংলা ছন্দের একটি মূলগত সংযোগ আছে। পঙ্খটিকা ছন্দেরই একটি রূপভেদ চর্যার পাদাকুলক ছন্দ। এই বিবর্তন থেকে পয়ারের উৎপত্তি হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলাল বাঙালীর এই প্রিয় ছন্দটিকেই বাঙ্গ-বিজ্রপের সম্পূর্ণ নূতন ও অপরীক্ষিত ক্ষেত্রে প্রয়োগ করে কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। ‘কর্ণবিমর্দনে’র মতো তুচ্ছ ব্যাপারকে এই ছন্দে রূপ দিয়ে হস্তরসের সৃষ্টি করেছেন :

জানো | নাকি ক | দাচন | মূঢ়,  
কর্ণ বি | মর্দন | মর্ম কি | গু? ?  
বাণী | বার কি | কাবণ | অন্ম,  
যদি না | তা আ | কর্ণ | জগ্ন ?

এই কবিতাটির একটি অংশে দ্বিজেন্দ্রলালের ছন্দোন্নৈপুণ্য ও কবিত্বশক্তি চূড়ান্ত সিদ্ধিলাভ করেছে :

ও ঘুঘি | পড়িলে | গণ্ডে | জোরে,  
একে | বারে | মাথা | ঘোরে।

শেষ পঙ্ক্তিতে প্রত্যেকটি অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয়েছে। এর ফলে ঘুঘির প্রতিক্রিয়াটি একেবারে চোখের সম্মুখে ভেসে ওঠে। প্রচণ্ড ঘুঘির আঘাতে ‘মাথা ঘোরা’র রূপটি প্রত্যক্ষ হয়ে উঠেছে। ছন্দের এই বিশেষ ভঙ্গিটি হান্তরসিক কবির রসসৃষ্টিকে সার্থক করে তুলেছে।

বাংলা ও সংস্কৃত ভাষার মধ্যে এমন কতকগুলি মৌলিক পার্থক্য আছে যে বাংলা ছন্দে সংস্কৃত ছন্দের মতো হ্রস্ব-দীর্ঘ ধ্বনি সমাবেশ করা সম্ভব নয়। কিন্তু আমাদের দেশের কয়েকজন কুশলী কবি হ্রস্ব-দীর্ঘ স্বরের বিচিত্র সমবায়ে তাঁদের কাব্যে নূতন তরঙ্গ এনেছেন। বৈষ্ণব সাহিত্যে এক শ্রেণীর ছন্দে কবিতা রচিত হয়েছে। সংস্কৃত ছন্দে হ্রস্বদীর্ঘভেদে যথাক্রমে এক, দুই মাত্রা ধরা হত। কিন্তু বাংলায় প্রতিটি অক্ষরের মূল্য একমাত্র। বাংলায় যে কয়েকজন কবি দীর্ঘস্বরের দ্বৈমাত্রিক প্রয়োগ করেছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁদের মধ্যে অন্যতম। এ সম্পর্কে একজন ছান্দসিকের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

“বাংলায় কোন মৌলিক স্বর দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না। তজ্জগৎ বাংলায় যে সংস্কৃত, হিন্দী, মরাঠী ইত্যাদি ছন্দের অনুরূপ ছন্দঃস্পন্দন সৃষ্টি করা যায় না, তাহা স্বয়ং সত্যোক্তনাথও স্বীকার করেছেন।.....তবে ভারতচন্দ্র, হেমচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল ও রবীন্দ্রনাথ কয়েকটি কবিতায় যেক্রপভাবে অকৌশলে মৌলিক দীর্ঘস্বরের সমাবেশ করিয়াছেন, সেইভাবে দীর্ঘস্বর-বহুল ছন্দের সৃষ্টি হইতে পারে। পর্ব ও পর্বাক্ষের স্বাভাবিক বিভাগ বজায় রাখিতে হইবে; কোন পর্বাক্ষের একাধিক দীর্ঘস্বর থাকিবে না, কিংবা কোনো পর্বে উপযুপরি দুইটির বেশী দীর্ঘস্বর থাকিবে না; পর্বাক্ষের অগ্ন্যাক্ষ অক্ষরগুলি লঘু হইবে।”

ভারতচন্দ্রের হাতে এই জাতীয় ছন্দ স্বকর্ষিত ও পরিমার্জিত হয়ে উঠেছে। কিন্তু পরবর্তীকালে এ ছন্দের খুব বেশী চর্চা হয় নি। ভুবনমোহন রায়চৌধুরী ও বলদেব পালিত প্রমুখ কবি সংস্কৃত ছন্দ অনুযায়ী বাংলা ছন্দে লঘু-গুরু মাত্রাভেদ প্রবর্তন করার চেষ্টা করেন। এ সম্পর্কে ভুবনমোহন ‘পাণ্ডবচরিত কাব্যের’ (১৮৭৭) ভূমিকায় যা লিখেছেন, তা প্রণিধানযোগ্য : “আদৌ সংস্কৃত ছন্দঃসকল সাধুভাষায় ব্যবহারের উপযোগিতা প্রদর্শন, দ্বিতীয়তঃ হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণ বৈষম্যে সংস্কৃতভাষার সহিত তদনর্গজাতা প্রাকৃতভাষার ভেদভাব নিরাকরণে পুনর্মিলন সম্পাদন।” বলদেব পালিত সংস্কৃতছন্দে কাব্য রচনা কবে সার্থকতা লাভ করতে পারেন নি—তিনি তাঁর ‘কর্ণাজুন’ কাব্যের ভূমিকায় এ কথা স্বীকার করেছেন।<sup>৭</sup> পরবর্তীকালে রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘ভাগসিংহ ঠাকুরের পদাবলী’তে হ্রস্ব-দীর্ঘ মাত্রায় কবিতা রচনা করেন। রবীন্দ্রনাথের ‘দেশ দেশনন্দিত করি’, ‘হিংসায় উন্মত্ত পৃথিবী’, ‘জনগণ-মন-অধিনায়ক’ প্রভৃতি গানে হ্রস্ব-দীর্ঘ মাত্রা প্রয়োগের সার্থক দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক কবি বিজয়চন্দ্র মজুমদারও এই শ্রেণীর কবিতা রচনায় কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলালও তাঁর কতকগুলি গানে হ্রস্ব-দীর্ঘ মাত্রাভেদের সাহায্যে তরঙ্গের সৃষ্টি করেছেন :

পতিতোদ্ধারিণি গঙ্গে

শ্রামবিটপাথন তটবিপ্রাবিনি ধ্রুৱ তরঙ্গ ভঙ্গে ।

দ্বিজেন্দ্রলাল এই ছন্দের প্রতি যত্নবাহী ছিলেন। এই ছন্দ সঙ্গীতের পক্ষেও অনুকূল

৬। বাংলা ছন্দের মূলমন্ত্র : অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়, পৃঃ ২১৮।

৭। ‘স্বরবর্ণের লঘু বা গুরুত্বের প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া পাঠ করিবার প্রথা না থাকিতে, ঐ সকল ছন্দ সর্বসাধারণের নিকট সমাদৃত হয় না। আমার ‘ভর্তৃহর কাব্য’ই তাহার দৃষ্টান্তস্থল। সেই কারণবশতঃ আমি ঐ প্রকার রচনায় আর প্রবৃত্ত হইতে সাহসী হইলাম না।”

—তাই রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলালের মতো গীতিকারদের পক্ষে এ ছন্দ প্রিয় হয়ে ওঠা খুবই স্বাভাবিক ছিল।<sup>৮</sup>

### ॥ ৩ ॥

‘মন্দ্র’ কাব্যে দ্বিজেন্দ্র-কবিপ্রতিভার বিশিষ্টতার পরিচয় আছে। ছন্দ, ভাষা ও প্রকাশরীতির ক্ষেত্রেও তিনি এই কাব্যে নূতনত্ব দেখিয়েছেন। ‘আষাঢ়ে’ কাব্যে ও ‘হাসির গানে’র কতকগুলি গানে তিনি ছন্দ সম্পর্কে বিশিষ্ট শক্তির পরিচয় দিয়েছেন সত্য, কিন্তু ব্যঙ্গ-কৌতুকের সীমাবদ্ধ ক্ষেত্রেই তার পরীক্ষা হয়েছে। এই জাতীয় কবিতায় ও গানে ছন্দের বৈচিত্র্য ও শব্দ সংস্থানের বৈচিত্র্য হাশুরস ফুটিয়ে তোলার সহায়ক হয়। কিন্তু ‘মন্দ্র’ কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলাল সম্পূর্ণ নূতন ক্ষেত্রে তাঁর অভিনব কাব্যরীতির প্রতিষ্ঠা করার চেষ্টা করেছেন। অপেক্ষাকৃত গুরু বিষয়ের গভীরাশ্রয়ী ভাবসম্পদকেও তিনি তাঁর নূতন ছন্দবিধির সাহায্যে ফুটিয়ে তুলেছেন। ‘মন্দ্র’ কাব্যের অধিকাংশ কবিতাই অক্ষরবৃত্ত ছন্দে লেখা, কিন্তু মাত্রাবৃত্ত ছন্দের কবিতাতেও তিনিও কয়েকটি অভিনব কৌশল দেখিয়েছেন।

অক্ষরবৃত্ত ছন্দের কবিতাগুলির মধ্যে চতুর্দশ ও অষ্টাদশ মাত্রার পঙক্তি আছে। উভয়ক্ষেত্রেই ছন্দকে প্রবহমান করার দিকে একটি ঝোঁক দেখা যায়। অক্ষরবৃত্ত ছন্দই বাংলার সবচেয়ে কুলীন ছন্দ—এই ছন্দের মধোই সবচেয়ে বেশী রূপদী গাঙ্গৌর্ধ সঞ্চারিত করা যায়। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল এই ছন্দে লঘু-গুরু, মহৎ ও তুচ্ছ সব কিছুকেই রূপ দিয়েছেন। লঘুধর্মী সংলাপাত্মক ভঙ্গিকেও এই ছন্দে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে :

—না না এ ভাষাটা কিছু বেশী গ্রাম্য হয়ে গেল ঐ হে !

কিন্তু গ্রাম্য কথাগুলো মাঝে মাঝে ভারি লাগ্‌সৈ হে !

চরণ দুটি অষ্টাদশমাত্রিক অক্ষরবৃত্ত ছন্দের। অষ্টাদশ মাত্রার ছন্দে ভারকে তরঙ্গিত করে তোলার একটি প্রশস্ততর অবকাশ পাওয়া যায়। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল এই ছন্দে সমুদ্রের সঙ্গে নানাপ্রকার রঙ্গ-রসিকতা করেছেন। এখানে আর একটি বিষয়ও

৮। “সে যাই হোক লঘুগুরু ছন্দের গুরুত্ব অনেক গানের চরণেই নীড় বাঁধতে পারল আরো এই জন্ত যে গুরুত্বের দরাজ আঙুরাজ গানের হুরে বড় ভালো বসে। তাই রবীন্দ্রনাথের...বহু গানের চরণে গুরুত্বের ষ প্রয়োগ দেখা যায়—দ্বিজেন্দ্রলালের গানের বেলায়ও ঐ এক কথা।” ছাঙ্গসিকী : দিলীপ-কুমার রায়, পৃঃ ১৮৬



লক্ষণীয়। সচরাচর শব্দের শেষের যুগ্মধ্বনির সম্প্রসারণই ঘটে, কিন্তু এখানে ‘ঐ’ ও ‘সৈ’ সম্প্রসারিত হওয়া দূরে থাকুক, সঙ্কচিতই হয়েছে।

‘তাজমহল’ কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলাল স্তবক রচনায় ও মিলক্রমের মধ্যে বৈচিত্র্য দেখিয়েছেন। দশ পঙ্ক্তির এক-একটি স্তবক—দুটি চতুষ্পদীর শেষে, দুই পঙ্ক্তির একটি শ্লোক। এই দশ পঙ্ক্তির স্তবকটির মিলক্রম হল ; ( ক-থ-ক-থ, গ-ঘ-গ-ঘ, ঙ-ঙ )। এই ছন্দের আর একটি বৈশিষ্ট্য আছে। প্রথম নটি চরণ চোদ্দ মাত্রার, কিন্তু সর্বশেষ চরণটি অষ্টাদশ মাত্রার। শেষ চরণটি অষ্টাদশমাত্রিক হওয়ার জগ্ন সমগ্র স্তবকটির ধ্বনিসম্পাদ যেন সেখানে কল্লোলিত হয়ে উঠেছে। ইংরেজি Spenserian Stanza-তে আটটি Iambic Pentametre চরণের শেষে একটি Alexandrine যুক্ত হয়ে স্তবকের সমস্ত ভাব ও ধ্বনিকে কল্লোলিত করে তোলে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার দশপদী স্তবকের অষ্টাদশমাত্রিক শেষ পঙ্ক্তিটি থাকার জগ্ন কবিতাটির মধ্যে যেমন ভাবের মুক্তি ঘটেছে, তেমনি স্তবকটির সমস্ত ধ্বনি ঐ একটি পঙ্ক্তিতে ছড়িয়ে পড়েছে—চতুর্দশ মাত্রার সংহতি যেন শেষ পঙ্ক্তিতে এসে নিজেকে খানিকটা তরল করে ঢেলে দিয়েছে :

সুন্দর অতুল হর্য্য ! হে প্রস্তুরীভূত  
 প্রেমার্শ ! হে বিয়োগের পাষণ-প্রতিমা !  
 মর্মেরে রচিত দীর্ঘনিঃশ্বাস !—আপ্নুত  
 অনন্ত আক্ষেপে, শুভ্র হে মৌন মহিমা !  
 —এত শুভ্র, এত সৌম্য, এত স্তব্ধ, স্থির  
 এত নিষ্কলঙ্ক, এত করুণ সুন্দর,  
 তুমি হে কবর !—আজি তুমি সত্রাজ্ঞীর  
 স্মৃতি সঞ্জীবিত কর এ বিশ্ব ভিতর ;  
 কিন্তু যবে ধূলিলীন হইবে তুমিও,  
 কে রাখিবে তব স্মৃতি ? হে সমাধি ! চিরস্মরণীয়।

‘বাইরণের উদ্দেশ্যে’ কবিতাটির পঙ্ক্তিগুলি দীর্ঘতম—বাইশ মাত্রার পঙ্ক্তি। কিন্তু এই ছন্দের মধ্যে প্রবহমানতা আছে—প্রয়োজন হলে পরবর্তী পঙ্ক্তিতে তিনি ভাবকে টেনে নিয়ে গিয়েছেন, যতিকে ভাবেরই অঙ্গগামী করেছেন :

ছিল তব নিন্দাবাদী । | কহিয়াছে তারা তুমি | নিরীশ্বর, আর  
 মানববিদ্বেষী, গাঢ় | দুর্নীতিকলুষপ্লুত | চরিত্র তোমার ।  
 মানি সব। কিন্তু সেই | নিন্দাবাদী, সম অব | স্থায় কয়জন  
 হইতে পারিত সাধু ? | কয়জন পেয়েছিল | ও উন্নত মন,

ও অপরিমেয় তেজ ? | কয়জন পারিত বা | অপরের তরে  
 স্বীয় অর্থ অবসর, | স্বাস্থ্য, পরে নিজ প্রাণ | দিতে অকাতরে  
 দিয়াছিলে, কবিবর ! | পতিত গ্রীসের জ্ঞা | যেইরূপ তুমি ?  
 —কয়জন পূজা করে | হেন গাঢ় ভক্তিভরে | নিজ জন্মভূমি ?

প্রকৃতপক্ষে কবিতাটির এক-একটি পঙ্ক্তি ত্রিপদী (৮+৮+৬)। কিন্তু কবি ছন্দের মধ্যে একটি স্বচ্ছন্দ প্রবাহ রেখেছেন। ‘রাধার প্রতি কৃষ্ণ’ কবিতার পঙ্ক্তিগুলি সমান নয়—অসমপদের তিতর দিয়ে কবি বৈচিত্র্য সৃষ্টি করেছেন।

‘মদ্র’ কাব্যের অক্ষরবৃত্ত ছন্দে লেখা কবিতাগুলির মধ্যে ‘উদ্বোধন’ কবিতাটি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। কবিতাটিকে অমিল মুক্তক ছন্দের কবিতা বলা যায়। সমপঙ্ক্তিক প্রবহমান পয়ারের চেয়ে মুক্তক ছন্দে অনেক বেশী স্বাধীনতা ও বৈচিত্র্য আনা যায়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ যাকে ‘ভাবের ছন্দ’ বলেছেন, একে তা বলাও সম্ভব নয়। কারণ মুক্তকছন্দ আর যাই হোক গণ্য নয়, কবিতার বন্ধনকে তার স্বীকার করে চলতে হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের মুক্তকছন্দ খুব বেশী সার্থক হতে পারে নি—মাঝে মাঝে গণ্যের উপলব্ধিও ছন্দের প্রবহমানতাকে বাধা দিয়েছে। শুধু গম্ভীরকই নয়, পদবিন্যাসের মধ্যেও কৃত্রিমতার স্বর আছে। কবিতাটির শেষাংশে সেই ক্রটি সবচেয়ে বেশী প্রকাশিত হয়েছে। এই সমস্ত ক্রটি-বিচ্যুতি সত্ত্বেও এই কবিতাটিতে দ্বিজেন্দ্রলাল মুক্তক ছন্দেরই একটি প্রাথমিক রূপ দেওয়ার চেষ্টা করেছেন।

‘মদ্র’ কাব্যে মাত্রাবৃত্ত ছন্দেরও বৈচিত্র্য লক্ষ্যণীয়। মাত্রাবৃত্ত ছন্দের সম্ভাবনাকেও তিনি বাড়িয়ে তোলার চেষ্টা করেছেন। ‘নববধূ’ কবিতায় মাত্রাবৃত্ত ছন্দকে তার ধরাধরা রীতি থেকে অনেকখানি মুক্ত করা হয়েছে। প্রবহমানতা যে শুধু অক্ষরবৃত্ত ছন্দেরই একচেটিয়া অধিকার নয়, এ কথা তিনি এই কবিতায় প্রমাণ করেছেন।

‘মদ্র’ কাব্যে অক্ষরবৃত্ত ছন্দ নিয়েও কবিনূতন পরীক্ষা করেছেন। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের প্রচলিত পদ্ধতির মধ্যে তিনি একটি তাঁর স্বভাবসিদ্ধ পৌরুষ ও বলিষ্ঠতা সঞ্চারিত করেছেন। উদাহরণস্বরূপ ‘হিমালয়দর্শন’ কবিতাটিকে গ্রহণ করা যায়। সাধারণতঃ এ ছন্দের এক-একটি পঙ্ক্তি একুশ মাত্রার—(৬+৬+৬+৬) অর্থাৎ ষণ্মাত্রিক চতুঃপদিক ছন্দ। যুক্তাক্ষরবাহুল্যে ও দীর্ঘচরণবিহীন্যে এই ছন্দটির একটি বৈশিষ্ট্য আছে। একুশ মাত্রার পঙ্ক্তি ব্যবহার করে অক্ষরবৃত্ত ছন্দের পরিধিকে কবি ছড়িয়ে দিয়েছেন। ছন্দের প্রকৃতি যাতে সহজ ও স্বচ্ছন্দ হয়, তাব যাতে যতির বন্ধনে বন্দি নী না হয়, এজন্য তিনি এই ছন্দকে যতদূর সম্ভব প্রবহমান করেছেন :

কে তুমি সহস্র | যোজন জুড়িয়া | ব্রহ্মদেশ হ'তে | তাতার,  
 অক্ষয় হিরক | মুকুটের মত | ভারতলক্ষ্মীর | মাথার,  
 জলিছ প্রদীপ্ত, | পাইয়া উষার | চরণ কনক | পরশ  
 তুষারমণ্ডিত | চুড়ায় ? | হিমাদ্রি ? | ব্যপি কত লক্ষ | বরষ  
 আছ এইরূপ | নিশ্চল, নিস্তব্ধ, ! ভেদিয়া নির্মল | গগন  
 উদ্ভূত শিখরে, | গিরিবব ? আছ, | কোন মহাধানে | মগন,...

এখানে কবিতা এক দীর্ঘ প্রবহমান বারার মতো চলেছে—যেন বেগবতী নদীর এক বেগ-প্রচণ্ড অথওধারা। যুক্তাক্ষরের ধ্বনি-গাম্ভীর্য এই প্রবাহের মধ্যে একটি স্বগম্ভীর কল্লোল সৃষ্টি করেছে।

## ॥ ৪ ॥

বাংলা ছন্দে দ্বিজেন্দ্রলালের দান সবচেয়ে বেশী সম্পৃষ্ট হয়ে উঠেছে তাঁর শেষ ছাঁট কাব্যগ্রন্থে—‘আলেখ্য’ ও ‘ত্রিবেণী’তে। ‘আলেখ্য’ কাব্যের ভূমিকায় ছন্দ-মতেন কবি উদাহরণসহ তাঁর নূতন ছন্দের পরিচয় দিয়েছেন:—“এ কবিতাগুলির ছন্দ মাত্রিক ( Syllabic ); ‘অক্ষর’ হিসাবে ছন্দ নয়। দাশরথি রায়ের সময় কি তাহার পূর্ব হতে এ ছন্দ বঙ্গদেশে প্রচলিত আছে। ভারতচন্দ্র ও তাঁর পরবর্তী কবিগণ প্রায়ই এ ছন্দ বর্জন করে ‘অক্ষর হিসাবে’ ছন্দ প্রবর্তিত করেন। আমি সেই পুরাণো-মাত্রিক ছন্দেই এ কবিতাগুলি রচনা ক’রেছি। তথাৎ এই যে, আমি ছন্দকে সম্পূর্ণভাবে মাত্রার ও তালের অদীন করতে চেষ্টা করেছি।”—তাঁর বক্তব্যের স্বপক্ষে তিনি ‘আলেখ্য’ থেকেই কয়েকটি উদাহরণ তুলেছেন। এরপরে তিনি তাঁর এই নব-প্রবর্তিত ছন্দ সম্পর্কে যা বলছেন তা আরো উল্লেখযোগ্য: “এ ছন্দ যে প্রচলিত ছন্দের চেয়ে অধিক স্বাভাবিক, সে বিষয়ে সন্দেহ নাই। “কোমল তরল জল” কেহ “কো-ম-ল-ত-র-ল-জ-ল” পড়ে না, “কোমল তরল জল” পড়ে। এ ছন্দেও শব্দোক্ত রূপ উচ্চারণ (অর্থাৎ শব্দের যেকোন উচ্চারণ কথাবার্তায় ব্যবহৃত হয়, সেইরূপ উচ্চারণ) কর্তে হবে। অন্তরূপ উচ্চারণ করলে ছন্দ মাত্রিক হবে না—যদি ভঙ্গ হবে।” দ্বিজেন্দ্রলালের এই মন্তব্য থেকেই বেশ উপলব্ধি করা যায় যে, তিনি ছন্দকে “যেকোন উচ্চারণ কথাবার্তায় ব্যবহৃত হয়” তাতে রূপায়িত করতে চেয়েছিলেন অর্থাৎ প্রকারান্তরে ভাষাকে রুজ্জিমতামুক্ত করতে চেয়েছিলেন।

‘আলেখ্য’ কাব্যে তিনি ঠিক প্রচলিত স্বরবৃত্ত ছন্দ রচনা করতে চান নি। একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে, তিনি অক্ষরবৃত্ত ছন্দকেই syllabic রূপে পরিণত করে

স্বরবৃত্তগুলি যৌক আনতে চেয়েছিলেন। তাই প্রচলিত স্বরবৃত্ত ছন্দের আদর্শ রক্ষিত হয় নি, কারণ ‘স্বরবৃত্ত ছন্দের যতিস্থাপন ও পূর্ব সমাবেশবিধি রক্ষিত হয় নি।’ এই জাতীয় ছন্দের মধ্যে স্বরবৃত্ত ও অক্ষরবৃত্তের একটি বিচিত্র সমন্বয় ঘটেছে। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের দীর্ঘবিগ্ৰস্ত শৈথিল্যও যেমন এখানে নেই, তেমনি নেই স্বরবৃত্ত ছন্দের নৃত্য-চটুল পদক্ষেপ। ছন্দের সর্বত্র একটি ঘন-সংহত পৌরুষদীপ্তি ফুটে উঠেছে। যতদূর সম্ভব কবি এই ছন্দকে তথাকথিত কাব্যাসংস্কার বর্জন কবে সহজ করার চেষ্টা করেছেন :

সে যদি তোর | থাকত, খানিক | আবদার কতিস | শোবার আগে |

দাবি কতিস | চুমা ;

টেনে নিত | বুকের মাঝে | গাইত সে স্ব- | মুহূষরে

“ঘুমা যাছ | ঘুমা।”

তথাকথিত স্বরবৃত্ত ছন্দের আদর্শ এখানে রক্ষিত হয় নি—ছন্দের মধ্যে একটি পুরুষ-কঠিন ভাব আছে। ‘হতভাগ্য’ কবিতার প্রথমেই আছে :

একখানি তার তন্নী ছিল বিজন শূণ্য ঘাটে বাঁধা ;—

একদিন হঠাৎ ডুবে গেল ঝড়ে

\* \* \* \*

বহে শীতের প্রথর বাতাস উড়িয়ে তাদের ছেঁড়া কাপড় ;—

তারি মাঝে পথের ধারে খাড়া !

এই ছন্দের বহিরঙ্গিক রূপ ও ছন্দম্পন্দ অক্ষরবৃত্ত ছন্দের মতোই, কিন্তু কবি অবলীলাক্রমে ক্রিয়াপদগুলিতে চলতি ভাষা ব্যবহার করেছেন। এইজন্যই এই ছন্দের ধ্বনি-গান্ধীর্থের সঙ্গে চলতি ভাষার বিচিত্র সংমিশ্রণ ঘটেছে। বুগ্মধ্বনি অধিকাংশ ক্ষেত্রেই অক্ষরবৃত্ত ছন্দের মতো একমাত্রার হলেও, প্রয়োজন হলে দু’মাত্রারও হতে পারে। তৎসম শব্দের গুরুগম্ভীর ধ্বনির সঙ্গে চলিত ক্রিয়াপদ মিশিয়ে কবি এক অভিনব কাব্যরীতির সৃষ্টি করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল এই ছন্দকে যতদূর সম্ভব প্রবহমান করেছেন—ভাবের স্বচ্ছন্দ প্রবাহের জগ্ন তাঁর এই ছন্দটি আরো বেশী দার্থক হয়েছে। অক্ষরবৃত্ত ছন্দ বাংলার সবচেয়ে অভিজাত ছন্দ—এই ছন্দের মধ্যে ‘দেখ্‌ছি’, ‘উঠ্‌ছি’, ‘কব্‌লাম’, প্রভৃতি মৌখিক ভাষার ক্রিয়াপদ ব্যবহার করে কবি সাহসিকতা ও মৌলিকত্বের পরিচয় দিয়েছেন। চলতি ক্রিয়াপদ ব্যবহৃত হলেও এ ভাষাকে তরল ও চটুল বলা সম্ভব হবে না। চলতি ক্রিয়াপদগুলিকে যেন অক্ষরবৃত্ত ছন্দের শব্দগাঢ়তা ও ধ্বনিগান্ধীর্থের দ্বারা কল্লোলিত করে তুলেছেন। উদাহরণস্বরূপ ‘আলেখ্য’ কাব্যের ‘সত্যযুগ’ কবিতাটির কথা উল্লেখ করা যায় :

নানা আছে ইহার অর্থ, আমরা খুঁজে বেড়াচ্ছি তার কাছে কাছে,  
বুঝতে পারছি নাক, কিন্তু এটা বুঝতে পারছি যে তার অর্থ কিছু আছে।  
সঙ্গীর্ণ মনুষ্যবুদ্ধি ; অসীম এ ব্রহ্মাণ্ড ; আমরা বুঝব তা কি ঠিক ?

আমরা দেখতে পাচ্ছি হেথায় সে মহাশক্তিধর মাত্র একটি ক্ষুদ্র দিক  
দ্বিজেন্দ্রলালের এই ছন্দের বৈশিষ্ট্য উপলব্ধি করতে হলে অক্ষরবৃত্ত ছন্দের অনুরূপ  
একটি কবিতার সঙ্গে মিলিয়ে দেখার প্রয়োজন। ‘আলেখ্য’ কাব্যের অন্তর্গত  
‘বিপত্তীক’ (২) কবিতাটির কোনো কোনো অংশকে বাইরে থেকে দেখতে গেলে  
ববীন্দ্রনাথের ‘বর্ষশেষ’ কবিতাব কথা মনে হবে, কিছু ছন্দ বিচারের দিক থেকে  
পার্থক্য অনেকখানি। ‘বর্ষশেষ’ কবিতায় আছে :

এবার আসনি তুমি বসন্তের আবেশহিলোলে

পুষ্পদল চুমি ;

এবার আসনি তুমি মর্মরিত কুঞ্জে গুঞ্জে

ধন্য ধন্য তুমি।

‘বিপত্তীক (২)’ কবিতার একটি অংশ উদ্ধার করা যাক :

এসেছিলে সেদিন তুমি, যেমন ক্রান্ত নিদ্রাবেশে

স্বপ্ন-স্বপ্ন আসে ;

এসেছিলে, আসে যেমন কান্তারে চামেলি গন্ধ,

বসন্ত বাতাসে ;

প্রথমটি প্রচলিত অক্ষরবৃত্ত ছন্দ—প্রথম ও দ্বিতীয় চরণ অষ্টাদশ মাত্রার, দ্বিতীয় ও  
চতুর্থ চরণ ষোড়শমাত্রিক। দ্বিতীয় কবিতাটিরও কাঠামো অনুরূপ, কিন্তু এখানে অক্ষরবৃত্ত  
ছন্দের মধ্যে স্বরবৃত্তসুলভ বৌক সঞ্চারিত হয়েছে—তার ফলে অক্ষরবৃত্ত ছন্দের মতো  
একটানা স্বর নেই।

এই জাতীয় ছন্দ বাংলা ছন্দের একটি বিশেষ সমস্তার উপরে আলোকপাত  
করেছে। মোহিতলাল বলেছেন : “বাংলা বাক্যছন্দের প্রকৃতি মূলে যাহাই থাক,  
দুই ভাবার দুই ভঙ্গিকে একই নিয়মের অধীন করিয়া ছন্দ রচনা করিলে যাহা হয়,  
দ্বিজেন্দ্রলাল তাহা দেখাইয়া দিয়া, এ বিষয়ে ছন্দরসিকের সব সংশয় দূর করিয়াছেন।  
এই ছন্দের পয়্যারের যতি ও অক্ষরবৃত্তের ( Syllabic ) বৌক এই দুইয়ের সমন্বয়ের  
চেষ্টা আছে—বাংলা ভাষার কথ্যরূপটিকে কথ্যভাষার উচ্চারণ-ভঙ্গিতেই ছন্দে  
বাসিয়া দেওয়া হইয়াছে। কিন্তু এ ছন্দে কোন প্রকার স্বরের অবকাশ  
মাত্র নাই—খাটি সাদা জল, একটু রঙ বা গন্ধ নাই। ইহাতে ছড়ার ছন্দের এক্ষেপে  
চায়মাএার চাল নাই, কাজেই স্বরের নিত্যভঙ্গিও নাই ; আবার, পয়্যারের বা পদভুমক

ছন্দের ৮ বা ১০ মাত্রার চাল বজায় থাকিলেও, অর্থাৎ, ইহার যতি পন্ন্যারের মত হইলেও, ইহাতে হসন্ত ও স্বরাস্ত বর্ণের সেই প্রতিযোগিতা নাই ( কারণ, হসন্ত বর্ণগুলি উহা হইয়া আছে )—যাহার ফলে বাংলা পন্ন্যার ছন্দ সাধারণ ধ্বনিবিজ্ঞানকে উপহাস করিয়া এক অপূর্ব স্বর-বৈচিত্র্যের অধিকারী হইয়াছে ।”<sup>২</sup>

‘আলেখ্য’ কাব্যগ্রন্থের ‘নর্তকী’, ‘রাজা’, ‘কবি’ ও ভক্ত’—এই চারটি কবিতাই ষণ্মাত্রিক । কিন্তু ষণ্মাত্রিক হলেও ঐ ছন্দ ঠিক মাত্রাবৃত্ত নয়, স্বরাক্ষরবৃত্তের ষণ্মাত্রিক ছন্দ :

কিন্তু সবই মিথ্যা—মিথ্যা ও চাতুরী  
নহে তাহাও কিছু সবিনয় ;  
বিনয় ? আমি কহি উদ্ধত আশঙ্ক্য  
প্রেমের এ নির্লজ্জ অভিনয় ।

দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ কাব্যগ্রন্থ ‘ত্রিবেণী-তেও সিলেবিক ছন্দের কিছু কবিতা আছে । কবি সেগুলির নাম দিয়েছেন ‘মাত্রিক’ । ‘ত্রিবেণী’র দশপদী কবিতাগুলিও মাত্রিক । দ্বিজেন্দ্রলাল সনেট না লিখে দশ পঙ্ক্তির সিলেবিক ছন্দের কবিতা লিখেছেন । সম্ভবত সনেটের বিধিবদ্ধ গাঢ়বদ্ধ আঙ্গিক-সৌকুমার্য তাঁর প্রতিভার অহুকূল ছিল না । অপেক্ষাকৃত সংক্ষিপ্ত কলেবরের মধ্যে তিনি তাঁর অভিনব ছন্দটি পরীক্ষা করেছেন । মাত্র দশটি চরণের মধ্যে যেমন অক্ষরবৃত্তহলভ মৃদঙ্গধ্বনির সৃষ্টি হয়েছে, তেমনি পৌরুষের দীপ্তি ফুটে উঠেছে । কোনো কোনো সময় প্রায় একটি বাক্যের অবিচ্ছিন্ন প্রবাহে একটি দশপদীর সৃষ্টি হয়েছে—শব্দ গ্রন্থনের মধ্যে যেন মিহি ও মোটা স্ততো একত্রে মিশে গিয়েছে । এই ধরনের ছন্দের ক্রেম ও কাঠামো একাধিক যুক্তাক্ষরের ভাৱেও ভেঙে পড়ে না । যেমন—

জগতে যা যত ভীষণ তত ক্ষণস্থায়ী ।—জলোচ্ছ্বাস

ক্ষুধার্তরাক্ষসসৈন্য-সম উর্ধ্বে উঠি অকস্মাৎ

পুরপল্লী প্রকাণ্ড ব্যাদানে তাহার করে এসে গ্রাস ;

ভূমিকম্প—রমা উচ্চ হর্ম্যরাজি করে ধূলিসাৎ ;.....

—হুঃখ

দ্বিজেন্দ্রলালের এই অভিনব ছন্দ সম্পর্কে বিখ্যাত ছান্দসিক প্রবোধচন্দ্র সেনের মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য : “দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আলেখ্য’, এবং অন্যান্য কাব্যেরও ছন্দ বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, তিনি অনেক স্থলেই আমর্য যাকে স্বরবৃত্ত বলি ঠিক সেই ছন্দই রচনা করতে চান নি । তিনি চেয়েছিলেন প্রচলিত অক্ষরবৃত্ত ছন্দকেই একটি

Syllabic রূপ দিতে।……যা হোক, এই জন্তেই দেখতে পাই তাঁর এই Syllabic ছন্দে আমাদের পরিচিত স্বরবৃত্ত ছন্দের যতিস্থাপন ও পর্বসমাবেশ রক্ষিত হয় নি। এমন কি, তাঁর এই Syllabic ছন্দে স্বরবৃত্ত ছন্দের সুপরিচিত তাল এবং স্বরটিও ধরা পড়ে না। তার হেতু এই যে, তিনি লোকসাহিত্যের অর্থাৎ গ্রাম্য ছড়া প্রভৃতির স্বরবৃত্ত তালটিকেই অভিজাত-সাহিত্যে স্থান দিতে চান নি। তিনি কাব্যসাহিত্যে প্রচলিত অক্ষরবৃত্ত ছন্দেরই Syllabic রূপ দিতে চেয়েছিলেন।…… তাঁর এই অভিনব ছন্দে স্বরবৃত্ত ও অক্ষরবৃত্ত ছন্দের ধ্বনি-বৈশিষ্ট্যের সমাবেশ ঘটেছে। তাই তাতে অক্ষরবৃত্ত ছন্দের স্নগ্ধ-বিগ্নস্ত অলস শৈথিল্য নেই…… অথচ তাতে স্বরবৃত্ত ছন্দের নৃত্যপরায়ণতাও নেই;…… এভাবে দ্বিজেন্দ্রলালের এই অভিনব Syllabic ছন্দে স্বরবৃত্তের চটুলতা ও অক্ষরবৃত্তের অলস একটানা স্বর বর্জিত হয়ে এক অভিনব পৌরুষ-শক্তি জেগে উঠেছে, যার সন্ধান আমরা পাই ইংরেজি Iambic ছন্দের কবিতায়। আর দ্বিজেন্দ্রলালের এই Syllabic ছন্দেই প্রবহমানতা অর্থাৎ enjambement আনা সম্ভবপর ইংরেজির মতো। আমাদের পরিচিত স্বরবৃত্তে enjambement আনা সম্ভবপর বলে মনে হয় না।”<sup>১০</sup>

বাংলা ছন্দে দ্বিজেন্দ্রলালের স্থান নির্ণয় করতে হলে এর ঐতিহাসিক পটভূমিকার একটু ইঙ্গিত করা উচিত। তাঁর ছন্দ সম্পর্কে আলোচনা করলে দেখা যায় যে লৌকিক রীতির ছন্দকে তিনি পূর্ণতর মহিমা দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। অবশ্য এরও অনেক আগে রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দকে ‘বাংলার স্বাভাবিক ছন্দ বলে স্বীকার করে নিয়েছিলেন।’ একুশ-বাইশ বছর বয়স থেকেই রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দের সঙ্গে বাংলা ছন্দের একটি স্বাভাবিক যোগের কথা অনুভব করেছিলেন: “যদি কখনো স্বাভাবিক দিকে বাংলা ছন্দের গতি হয় তবে ভবিষ্যতের ছন্দ রামপ্রসাদের ছন্দের অনুযায়ী হইবে।”<sup>১১</sup> এই ছন্দোরীতি বাংলা ছন্দের একটি পুরাতন রীতি। তবে রবীন্দ্রকাব্যে এই ছন্দের কৌলীন্দ্ৰ ও বৈচিত্র্য বেড়েছে। রবীন্দ্রনাথের পরেই যারা এই ছন্দকে শক্তিশালী করে তুলেছেন তাঁদের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের নাম বিশেষভাবে

১০। দ্বিজেন্দ্রলালের স্বরবৃত্ত ছন্দ : উদয়ন, ১৩৪০ আশ্বিন।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই বিশেষ ধরনের কাব্যরীতি সম্পর্কে ১৩৪০ এর আশ্বিন সংখ্যার ‘ভৈরব’ পত্রিকায় প্রকাশিত শ্রীদজনীকান্ত দাসের “কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়” প্রবন্ধটিও উল্লেখযোগ্য।

১১। ১৯২০ সালের ‘ভারতী’ পত্রিকার শ্রাবণ সংখ্যার ‘সিদ্ধুদূত’ নামক কাব্য-সমালোচনা প্রসঙ্গে স্তম্ভ্য। প্রবন্ধটিতে লেখকের নাম নেই। কিন্তু প্রবন্ধটি যে রবীন্দ্রনাথের রচনা এ বিষয়ে অধ্যাপক প্রবোধচন্দ্র দেন আলোকপাত করেছেন (রবীন্দ্রনাথের লৌকিক ছন্দ; বিদ্যভারতী পত্রিকা, শ্রাবণ, ১৩৪১)।

উল্লেখযোগ্য। দ্বিজেন্দ্রলাল দেখিয়েছেন যে এ ছন্দের মধ্যেও গান্ধীর্ষ ও ওজোগুণ সঞ্চারিত করা সম্ভব। এই দিক থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আলেখ্য’ কাব্যের একটি বিশেষ মূল্য আছে। ‘আলেখ্য’ কাব্যের ‘সত্যযুগ’ কবিতায় কবি বলেছেন :

কি আশ্চর্য! কি সম্পূর্ণ! কি সুন্দর এ বিশ্ব-বিকাশ হচ্ছে অহরহ!

ব্যাপ্তি হতে নীহারিকা, নীহারিকা হতে সূর্য, সূর্য হতে গ্রহ;

ক্রমে ক্রমে বিকাশ হতে আসে একটা মহাবিনাশ; সৃষ্টি হতে লয়;

কি তালে কি মহাছন্দে চলছে এ মহানিয়ম, এ ত্রক্ষাণ্ডময়।

প্রথম প্রথম অনভ্যাসের জগৎ এই জাতীয় কবিতা পড়তে অস্ববিধা হতে পারে, কিন্তু ৮+৮+৬ মাত্রার ত্রিপদীর মতো যদি পড়া যায়, তা হলে কোনো অস্ববিধা বোধ হবে না। বাংলাভাষার অন্তরঙ্গ রূপ দ্বিজেন্দ্রলালের কবিদৃষ্টিতে সহজেই ধরা পড়েছিল। এই ছন্দ যে ‘বাংলা ভাষার স্বভাব থেকে উদ্ভূত এবং প্রাণশক্তিতে পরিপূর্ণ’ এ সত্যও তিনি উপলব্ধি করেছিলেন। এই কবিতার ছন্দটি সম্পর্কে ছান্দসিক প্রবোধচন্দ্র সেন যে মন্তব্য করেছেন, তা বিশেষভাবে প্রণিধানযোগ্য :

“পড়বার ভঙ্গি একবার আয়ত্ত হয়ে গেলে পাঠক সহজেই অনুভব করবেন, কি স্বাভাবিক এই ছন্দ এবং এর শক্তি ও গান্ধীর্ষ কত! বোধ করি লৌকিক ছন্দের চরম শক্তি ও গান্ধীর্ষ প্রকাশ পেয়েছে এই কবিতাটিতে; আর ক’রও রচনায় লৌকিক ছন্দের শক্তি এর চেয়ে বেশি প্রকাশ পেয়েছে বলে জানি না।”<sup>১২</sup>

## ॥ ৫ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি সম্পর্কে ছন্দের পরেই উল্লেখযোগ্য হল ভাষা। আসলে তাঁর ছন্দ ও ভাষা পরস্পরের পরিপূরক—ছন্দের অভিনবত্বের একটি প্রধান উপাদানই হল তাঁর ভাষার অভিনবত্ব। ‘মদ্র’ কাব্যের সমালোচনায় রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের ‘প্রবল আত্মবিশ্বাস’ ও ‘অবাধ সাহস’ সম্পর্কে সপ্রশংস মন্তব্য করেছেন। রবীন্দ্রনাথের এই মন্তব্যটির মূলে ছিল দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যকলার স্বকীয়তা সম্পর্কে একটি বিশ্বয়মিশ্রিত শ্রদ্ধার ভাব। দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা ভাষার একটি নূতন সম্ভাবনা দেখেছিলেন। প্রচলিত কাব্যরীতি ও ভাষা-প্রয়োগের বিধিবদ্ধ পথ ছাড়াও যে বাংলা ভাষার মধ্যে নূতন শক্তি আছে তা তাঁর সন্ধানী দৃষ্টি এড়ায় নি।<sup>১৩</sup> রবীন্দ্রনাথের সম্রাজ্ঞী-ভাষার ছত্র-ছায়াতলে থেকেও তিনি তাঁর স্বকীয়তা হারান নি। রবীন্দ্রনাথের কাব্যভাষা পরিমার্জিত ও সুকর্ষিত। সূক্ষ্মতায়, সংবেদনশীলতায় ও ব্যঙ্গনায়



রবীন্দ্রনাথের ভাষার শিল্পসৌকর্য অনন্তসাধারণ। গীতিধর্মিতা ও আকাশ-বিস্তারী কল্পনা-প্রসারতা রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বাণীরূপ পেয়েছে। ‘বলাকা’র একটি কবিতায় রবীন্দ্রনাথ বলেছেন :

তাই যা দেখিছ তারে ঘিরিছে নিবিড়,

যাহা দেখিছ না তাহাদের ভীড়।

দেখার অতীতলোকে না দেখার বহুশ্রলীলা তাঁর কবিভাষায় রূপায়িত হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষায় এই ব্যঞ্জনশক্তি নেই, রবীন্দ্রনাথের ভাষার মতো ভাষার অতিরিক্ত সেখানে কিছু নেই। বক্তব্যকেই তিনি স্পষ্ট করে বলার চেষ্টা করেছেন—বলিষ্ঠতা, ঋজুতা ও স্পষ্টতা তাঁর ভাষার প্রধান বৈশিষ্ট্য। দ্বিজেন্দ্রলাল কাব্যের ক্ষেত্রে সঙ্কেত-ব্যঞ্জনর আলো-ছায়ার চেয়ে পৌরুষ-প্রথর বলিষ্ঠতা ও স্পষ্টতার পক্ষপাতী ছিলেন—তাঁর কাব্যের ভাষাও তদনুযায়ী গড়ে উঠেছে। ‘আলেখ্য’ কাব্যের ভূমিকায় কবি নিজেই স্বীকার করেছেন : “এ গ্রন্থের কোন কবিতা পড়ে, তার মানে দশজনে দশরকম বের করে তাঁদের নিজেদের মধ্যে বিবাদ করার প্রয়োজন হবে না।” ভাব ও ভাষার সরলতা ও স্পষ্টতার দিকে লক্ষ্য করেই দ্বিজেন্দ্রলাল এই মন্তব্য করেছিলেন। তবে বিষয়ানুযায়ী ভাষাপ্রয়োগের কথাও তিনি স্বীকার করেছেন। ‘আষাঢ়ে’ কাব্যের ভূমিকায় তিনি এই প্রসঙ্গে যা মন্তব্য করেছেন তা উল্লেখযোগ্য : “এ কবিতাগুলির ভাষা অতীব অসংযত ও ছন্দোবদ্ধ অতীব শিথিল। .....কিন্তু যেক্রপ বিষয়, সেইরূপ ভাষা হওয়া বিধেয় মনে করি। হরিনাথের শব্দরবাড়ী যাত্রা করিতে মেঘনাদবধের দুন্দুভি-নির্নাদের ভাষা ব্যবহার করিলে চলিবে কেন?” ‘আষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গান’-এ কবি এক ভাষার ত্রীক্ষেত্র রচনা করেছেন। শাস্ত্রিক ও ভাষাগত অসঙ্গতি থেকেও হাত সরসের সৃষ্টি হয়। তৎসম শব্দের সঙ্গে চলতি শব্দ, এমন কি নানা প্রকার বিদেশী শব্দের অবাধ মিশ্রণ করে দ্বিজেন্দ্রলাল এক নূতন ধরনের ভাষার ও বাকরীতির সৃষ্টি করেছেন। ভাষা-সম্পর্কে তিনি ছিলেন নিরঙ্কুশ। সাধুভাষা ও তথাকথিত অভিজাত শব্দই যে কবিতার ভাষা হবে এ কথা তিনি কোনোদিনই স্বীকার করেন নি। শব্দের শ্রেণীবৈচিত্র্য ও লঘু-গুরু শব্দের পাশাপাশি প্রয়োগ তাঁর ভাষার শক্তিকেই বাড়িয়ে তুলেছে :

আপিসে যাই উর্জ্বাসে একটু না থেমে,

ওছট্ট এবং ধূলো থেয়ে, ছপুং রোদে, ঘেমে ;

হুকো টেনে কোসে,

ভাঙ্গা চ্যারে বোসে,

দ্বিস্তৈখানিক কাগজেতে কলম ঘোষে ঘোষে,

মাথায় বেরোল ঘাম ;—এবং ঠোটে লাগলো কালি,

গৌফও গেল বুলে, খেয়ে মূনিবদন্ত গালি । —কেরাণী : আঁষাঢ়ে

এখানে “উদ্ধ্বাস” ও ‘ওছট’ একই সঙ্গে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘চার’ ( চেয়ারের অপভ্রংশ ) শব্দটিও ইংরেজি শব্দের চলতি সংক্ষিপ্ত রূপ। এখানে ‘বুলে’ শব্দটির প্রয়োগ লক্ষণীয়—তার সঙ্গে কবি ‘মূনিবদন্ত’ শব্দটির প্রয়োগ করে চরণটিকে শ্লেষ-গাঢ় করে তুলেছেন। অতি সাধারণ ধ্বন্যাত্মক শব্দের চলতি বুলির সঙ্গে নানাত্রৈণীর ভাষা মিশিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর ছন্দের কাঠামো তৈরী করেছেন। যথা :

এক্সিন কল্ল শৌঁ, পরে কল্ল পৌ,

ভক্ ভক্ ভক্, ঘটক ঘটক,

নড়ল সেই গাড়ী, পরে ঘট্ ঘট্ ঘট্,

চল্ল, ষ্টেশন প্রাটফর্ম ক্রমে ছাড়িয়ে গেল চট্ ।

—হরিনাথের শব্দরবাড়ী যাত্রা : আঁষাঢ়ে

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির মধ্যে এমন একটি শোষণশক্তি আছে, যা অনায়াসে বিভিন্ন ত্রৈণীর শব্দকে একই সঙ্গে গ্রহণ করতে পারে। লঘু-গুরু-বিদেশী-তৎসম-চলতি নানাত্রৈণীর শব্দকে কাব্যরীতির এক কঠিন বন্ধনে তিনি অনায়াসে কংক্রীট করে তুলতে পারেন। শব্দগুলির জাতিগত ও ধ্বনিতত্ত্ব পার্থক্য সত্ত্বেও সবগুলি মিলে বিশেষ ধরনের কাব্যরীতির সৃষ্টি করেছে, যদিও এর ফলে ভাষা ও ছন্দের মন্থনও তিরোহিত হয়েছে। বাংলা কাব্যের আট-পোঁরে শব্দ-প্রয়োগ সম্পর্কে পরবর্তীকালে যে বিস্তৃত প্রচেষ্টা শুরু হয়েছিল, তারও অনেক আগে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর ‘আঁষাঢ়ে’ ও ‘হাসির গান’-এ দৈনন্দিন জীবনের আটপোঁরে ভাষাকে এমন কি মৌখিক বুলিকে পর্যন্ত কবিতার ক্ষেত্রে প্রয়োগ করেছিলেন। ‘কলিমজ্জ’ কবিতায় তিনি শুধু অভিনব ছন্দকৌশলই দেখান নি, বিচিত্রধর্মী শব্দের প্রয়োগও কবিতাটির উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। সংস্কৃতছন্দে বাংলা কৌতুক-কবিতা রচনা ও তার মধ্যে নানাত্রৈণীর লঘু-গুরু শব্দ-প্রয়োগ করা—বাংলা কবিতার ক্ষেত্রে এক বিশেষ ধরনের কাব্যরীতি। দ্বিজেন্দ্রলালই যে এই রীতির সর্বপ্রথম লেখক, এ কথা সত্য নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের আগেও কেউ কেউ এই ত্রৈণীর অভিনব ভাষা ও ছন্দে কবিতা রচনা করেছেন। রবীন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর বিচিত্র প্রতিভার অধিকারী ছিলেন। তিনি এই ত্রৈণীর কবিতা রচনায় কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথ যখন প্রথমবার বিলাত যাত্রা করেন তখন বাঙালী তরুণের বিলাত-যাত্রার প্রয়াসকে নিয়ে কৌতুক

করে এক কবিতা লিখে কনিষ্ঠ ভ্রাতাকে তিনি পাঠিয়েছিলেন। কবিতাটি সংস্কৃত শিখরিণী ছন্দে লেখা :

বিলাতে পালাতে ছটফট করে নব্য-গোঁড়ে,  
অরণ্যে যে জন্তু গৃহগ-বিহগ-প্রাণ দৌড়ে।  
স্বদেশে কাঁদে সে, গুরুজন-বশে কিচ্ছু হয় না,  
বিনা হাট্টা কোট্টা ধুতি-পিরহনে মান রয় না।<sup>১৩</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরী একটি কৌতুককর কাহিনীর উল্লেখ করেছেন। একবার দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর শ্বশুরভবনে তাঁর বন্ধুবান্ধবদের এক ‘বিরাট ভোজে নিমন্ত্রণ’ করেছিলেন। নিমন্ত্রণপত্রটি ছিল বিচিত্র ধরনের। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর তার উত্তরে লিখেছিলেন :

ন চ সম্পত্তি ন বুদ্ধিবৃহস্পতি, যমঃ প্রতাপ চ নাহিক মে।  
ন চ নন্দন-কানন, স্বর্ণ-স্ববাহন, পদ্ম-বিনিন্দিত পদ-যুগ মে।  
আছে সতি পদ-রজ রত্তি,—তা-ও পবিত্র কি, জানিত নে।  
চান্দ পুরুষ তব ত্রাণ পায় যদি, অবশ্য ঝাড়িব তব ভবনে।

কিন্তু,—

মেঘাচ্ছন্ন শনি-অপরাহ্নে যদি গুরু বাধা না ঘটে মে।  
কিষা যতপি সহসা চুপি চুপি প্রেরিত না হই পরধামে।<sup>১৪</sup>

‘কলিয়ঙ্গ’ কবিতায় কবি বাংলা কবিতার মাঝে মাঝে সংস্কৃত বাক্যাংশ সংযুক্ত করেছেন—ইংরেজি ও চলতি শব্দও কম নেই—‘হি’, ‘চ’, ‘তু’ প্রভৃতি ব্যবহার করে কবি এক উদ্ভট বাক্যরীতির সৃষ্টি করেছেন। গুরু-চণ্ডাল দোষ ভাষার এক প্রধান ত্রুটি—কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল এই ত্রুটিকে সম্পূর্ণরূপে উপেক্ষা করেছেন এবং এই দোষকেই এক বিশেষ ধরনের কাব্যরীতিতে পরিণত করেছেন। ‘হাসির গান’-এর অনেকগুলি কবিতায় প্রচুর পরিমাণে ইংরেজি শব্দ চালিয়েছেন। অনেক ক্ষেত্রে বাংলা শব্দের চেয়ে ইংরেজি শব্দের পরিমাণ অনেক বেশী। কবি অবলীলাক্রমে তাদের ছন্দের ক্রমে বেঁধে ফেলেছেন। যেমন :

আমাদের ভাষা একটু quaint as you see  
এ নয় English কি Bengali,

১৩। ‘ভারতী’তে ( আশ্বিন, ১৮৮৬ ) প্রকাশিত রবীন্দ্রনাথের ‘সুযোগ-প্রবাসীর পত্রে’ এই কবিতাটি পুনর্মুদ্রিত হয়েছিল।

১৪। দ্বিজেন্দ্রলাল, পৃ: ২৭০

করি English ও Bengali-র খিচুড়ি বানিয়ে

Conversation-এ use ;

—কিন্তু একটিও ঠিক কইতে পারি if you think,

তা'লে you are an awful goose.

—Reformed Hindus : হাসির গান

ইংরেজি-বাংলার খিচুড়ি ভাষা সৃষ্টি করে বাংলা কবিতা দ্বিজেন্দ্রলাল প্রথম রচনা করেন নি। উনিশ শতকের বিজ্ঞপাত্ৰক কাব্যে এই ধরনের মিশ্রভাষা প্রয়োগ একটি বিশেষ ধরনের কাব্যরীতিতে পরিণত হয়েছিল। ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, অমৃতলাল বসু, দেবেন্দ্রনাথ সেন, রবীন্দ্রনাথ প্রভৃতি অনেকেই বিজ্ঞপাত্ৰক কাব্যে এই মিশ্রভাষা ব্যবহার করেছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর পূর্বসূরীদের চেয়ে অনেক বেশী ইংরেজি শব্দ প্রয়োগ করেছেন। পরবর্তীকালে রজনীকান্ত সেন দ্বিজেন্দ্রলালের এই ইংরেজি-বাংলা-মিশ্রিত কাব্যরীতিকে সবচেয়ে সার্থকভাবে অনুসরণ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের এই খিচুড়ি ভাষার একটি বলিষ্ঠ-সরল স্বরূপ আছে। অতিরিক্ত অলঙ্কার ও কারুকার্য এখানে অনুপস্থিত, কিন্তু এর স্বাদ ও গন্ধ সাহিত্যের ভোজে অতুলনীয়।<sup>১৫</sup>

[শুধু বিজ্ঞপাত্ৰক কাব্যেই নয়, অপেক্ষাকৃত গভীর-রসাত্মক কাব্যেও দ্বিজেন্দ্রলালের কথ্যভাষার প্রতি পক্ষপাত লক্ষ্য করা যায়। চলতি ক্রিয়াপদ ও সংলাপাত্মক কাব্যরীতি ব্যবহার করে তিনি কবিতায় একটি তীব্র গতিবেগের সৃষ্টি করেছেন। ভাষা ও শব্দ-প্রয়োগ সম্পর্কে তিনি 'আলেখ্য' কাব্যের ভূমিকায় লিখেছেন : যতদূর স্বাভাবিক ও প্রচলিত ভাষা ব্যবহার কর্তে পারি (স্বভাব্যতা, মর্যাদা ও সদর্থ বজায় রেখে) চেষ্টা করেছি। ক্রিয়াপদের সর্বত্রই প্রচলিত আকার ব্যবহার করেছি—যেমন যাচ্ছি, কর্ছিলাম ইত্যাদি। অল্পপদ নির্বাচনে আমার লক্ষ্য প্রধানতঃ প্রচলিত শব্দ ব্যবহার করা। তবে অপ্রচলিত শব্দ একেবারে বর্জন করি নি। নানা থনি হতে রত্ন আহরণ করায় ভাষার ক্ষতি নাই, বরং তাতে সমৃদ্ধ লাভ। তবে আমার ধারণা এই যে, যেখানে বাংলা শব্দ বা বচন আসল বাঙ্গলা ভাবটি বেশী জোরে প্রকাশ করে,

১৫। "গুরুত্বালব্ধ পরিহারের সমস্ত নির্দেশ উপেক্ষা করিয়া সাধুশব্দের সহিত গ্রাম্য শব্দ, হ্রস্বচলিতের সহিত অপ্রচলিত, সহজের সহিত উৎকট, বাংলার সহিত ইংরেজি মিশাইয়া তিনি অপূর্ব এক ভূনি-খিচুড়ি সৃষ্টি করিয়াছেন, যাঁহাদের স্বাদ ও গন্ধ সাহিত্যের ভোজে অতুলনীয়। 'হাসির গান'-এর রচনারীতিতে মার্ঘ্য, প্রসাদ, লালিত্য, সারলা প্রভৃতি চিরচরিত কোন গুণ নাই। কিন্তু নিগূর্ণ মহাদেবের মত নিজের বিহ্বলিতে ইহা সব গুণের উপর উঠিয়াছে।"—দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান : অনুবাদন ম্খোপাধ্যায়, ডাঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও প্রবুল পাল সম্পাদিত 'সমালোচনা সাহিত্য'।

অথবা যেখানে বাঙ্গালা শব্দটি বা বচনটি বেশ নিজের জোরে দাঁড়াতে পারে, সেখানে সেই বাঙ্গালা শব্দ ও বচনই ব্যবহার করা কর্তব্য।”

। ৬ ।

ভারতচন্দ্র বলেছিলেন ‘যে হোক সে হোক ভাষা কাব্য রস লয়ে।’ অষ্টাদশ শতাব্দীর ‘কৃষ্ণনাগরিক’ ভারতচন্দ্রের মতো, তাঁর দেড়শ বছর পরের ‘কৃষ্ণনাগরিক’ দ্বিজেন্দ্রলালও অনেকটা এই মতের সমর্থক ছিলেন। তাই রস-সৃষ্টি করতে গিয়ে তিনি ভাষা সম্পর্কে ছিলেন নিরঙ্কুশ। যে কোনো রকম ভাষাকেই তিনি তাঁর কাব্যে ব্যবহার করেছেন, তা নিয়ে তিনি খুব বিব্রতও বোধ করেন নি। কারণ রং ফলানা বা ভাষাকে পালিশ করে মসৃণ-সুসুমার করে তোলার দিকে তাঁর ঝোঁক ছিল না। তাঁর ভাষার মধ্যে কোনো সঙ্কেতবাঞ্ছনা ছিল না, ভাষার ভিতর দিয়ে কোনো রহস্যময় ভাষাতীতকে ফুটিয়ে তোলেন নি! ভঙ্গি বর্জন করে, স্বপ্নাবেশ বর্জন করে তিনি গভ্যাত্মক সবল ঋজু কাব্যভঙ্গি প্রবর্তন করেছিলেন। চলতি ক্রিয়াপদ ব্যবহার করে ও সংলাপাত্মক কাব্যরীতি প্রয়োগ করে তিনি কবিতার ভাষাকে নাটকীয় সংলাপরীতির কাছাকাছি নিয়ে এসেছিলেন। এই ধরনের কাব্যরীতির মধ্যে বিশিষ্টতা আছে সন্দেহ নেই, কিন্তু রসসৃষ্টিতে অনেক সময় বাধা দিয়েছে। লিরিক কবিতার ভাবের অখণ্ডতা এই জাতীয় কাব্যরীতির দ্বারা পদে পদে ব্যাহত হয়েছে। কবিতার মধ্যে যে এক-একটি অখণ্ড তাবরূপ গড়ে ওঠার সম্ভাবনা ছিল, উজ্জ্বল-কঠিন ভাষার তীক্ষ্ণধার ছুরিকায় ও সংলাপাত্মক ভঙ্গির তীব্র আঘাতে তা বিদীর্ণ হয়েছে। ‘মন্দ্র’ থেকে আরম্ভ করে শেষদিকের কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির এই বৈশিষ্ট্যগুলি আরো বেশী পরিস্ফুট হয়েছে। তাঁর সংলাপাত্মক কাব্যরীতি অনেক সময় তাঁরই নাটকীয় গুণসংলাপগুলির কথা মনে করিয়ে দেয়।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই কাব্যরীতির কি কোনো পূর্বসূরী ছিল না? এইজাতীয় প্রশ্ন মনে হওয়া খুব অস্বাভাবিক নয়। রবীন্দ্র-বরণ ও রবীন্দ্র-বিরোধের এই প্রাথমিক পর্বে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি মূল্যবান ভূমিকা ছিল। তাঁর কাব্যকে নিঃসন্দেহে ‘বিশিষ্ট’ প্রতিভার দান বলা যায়। সমসাময়িক কোনো কবির সঙ্গেই তাঁর এই বিশিষ্ট কাব্যরীতির ঐক্য নেই। কিন্তু তা হলে কি দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি একটি ‘বৃন্তহীন পুষ্প’? ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলা কাব্যে তাঁর সমানধর্মী কেউ না থাকলেও, এই যুগের গুণ-রচয়িতাদের মধ্যে অনেকেই এই রীতির অনুশীলন করেছেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলা সাহিত্যে হৃদয়বৃত্তির চর্চার সঙ্গে সঙ্গে জ্ঞানানুশীলনের বিচিত্র উত্তম সাংস্কৃতিক জীবনে ছড়িয়ে পড়েছিল। বাঙালীর আবেগপ্রবণ রসসাধনা ও

বুদ্ধিদীপ্ত নৈয়ায়িক মনীষা—দুই-ই এক সঙ্গে বিকাশ লাভ করেছিল। তাই এই যুগের বাংলা সাহিত্যে হৃদয়াবেগপূর্ণ কল্পসাধনার সঙ্গে বুদ্ধিবৃত্তির চর্চাও পাশাপাশি চলেছিল। ব্যক্তিস্বাভিজ্ঞার জাগরণের ভিতর দিয়ে জীবনের নতুন নতুন কক্ষের দ্বার উদ্ঘাটিত হল। এই বুদ্ধিদীপ্ত চিন্তাকারিত্ব মননের প্রতিফলনে বাংলা গদ্যসাহিত্যও সমৃদ্ধ হয়ে উঠল। ভূদেব, অক্ষয়কুমার, বঙ্কিমচন্দ্র, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, রামেন্দ্রসুন্দর প্রভৃতি গদ্য-লেখকদের হাতে বাংলা সাহিত্যের বুদ্ধিবৃত্ত ধারাটি পরিপূর্ণতা লাভ করেছিল। বুদ্ধি, বিচার ও বিশ্লেষণ এই যুগের গদ্যরীতিকে একটি বিশিষ্টতা দিয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের সমৃদ্ধি ও পরিণতি পর্বের কাব্যরীতির উপর বিচার-বিতর্কমূলক গদ্যরীতির একটি গভীর প্রভাব আছে। সাহিত্যে হৃদয়চর্চা ও বুদ্ধিচর্চার সবচেয়ে সার্থক মিলন ঘটেছিল বঙ্কিম-প্রতিভায়। বঙ্কিমচন্দ্রের প্রতি দ্বিজেন্দ্রলালের ছিল অসাধারণ শ্রদ্ধা।

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির সঙ্গে ঊনবিংশ শতাব্দীর যুক্তিবাদী বাংলা গদ্যরীতির একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে। তিনি প্রবন্ধের গদ্যরীতিকে কাব্যের ক্ষেত্রে ব্যবহার করেছেন। ময়চারিতা, আবিষ্টতা, বর্ণবিচিত্র কল্পনার পথে তাঁর কাব্যশ্রোত প্রবাহিত হয় নি। কিন্তু তার জ্ঞান আবেগের তীব্রতা কমে নি—বিচারবুদ্ধি ও যুক্তির উপলব্ধির পথে স্থালালোচিত দিবালোকে তাঁর কাব্য বলিষ্ঠ পদবিক্ষেপে অগ্রসর হয়েছে। দূর-দিগন্তের স্বপ্নকূহক তাঁকে বিভ্রান্ত করতে পারে নি। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতিতে একটি বিশেষ ধরনের ‘স্টাইল’ প্রকাশিত হয়েছে। তাঁর মনোজীবনের সঙ্গে কাব্যরীতির একটি ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে, রচনারীতির সঙ্গে ব্যক্তিজীবনের এই অদ্বয় সম্পর্কই দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির প্রধান বৈশিষ্ট্য। তাঁর স্টাইলের মধ্যে ক্লাসিক রীতির স্পষ্টতা ও স্বচ্ছতা বিশেষভাবে লক্ষণীয়। কিন্তু রাঁধুনি সর্বত্র দৃঢ়-সংহত নয়—মাঝে মাঝে শৈথিল্যও চোখে পড়ে। দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট ধরনের কাব্যরীতির সর্বোত্তম প্রকাশ হয়েছে তাঁর ‘মঙ্গ’ কাব্যে—কারণ এই কাব্যে কবির মনোজীবন ও প্রকাশরীতির সবগুলি বৈশিষ্ট্য একত্র প্রকাশিত হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের বাগভঙ্গির মধ্যে চলতি ক্রিয়াপদ ও সংলাপাত্মক চলতি বাক্যাংশের সঙ্গে তৎসমশব্দপ্রধান ও সমাসবদ্ধ বাক্যের অবাধ মিশ্রণ ঘটেছে।<sup>১৬</sup> চলতি

১৬। “সেই অক্ষরবৃত্ত ছন্দ ছেড়ে একেবারে স্বরবৃত্ত ছন্দে নেমে এলেন। এ অবস্থাপের ফলে তাঁর হাতে এল একটি অবচ্ছন্দ্যের আধিক্য যে ছন্দ তাঁর আগে কেউ লেখনি সাবলীল ভঙ্গিতে। সেই ছন্দই হল স্বরাক্ষরিত ছন্দ যাতে প্রাকৃত ক্রিয়াপদের সঙ্গে কখনো মিশ্রিত হল সাধুভাষার ধ্বনিগাছীর্ষ—কখনো ঘোষ দিল ঘরোয়া বাক্যভঙ্গির নিরাভরণ সরলতা—কখনো ডেরাউনওয়ার্থ ও ব্রাউনিং-ভঙ্গির ruggedness বা অলংকৃত জোয়ালো ইডিয়ম।”—উদাসী দ্বিজেন্দ্রলাল : দিলীপকুমার রায়, পৃ: ১৫৮।

ভাষাকেই যেন তিনি অনেক সময় সাধুভাষার একপেশল অলঙ্কারমণ্ডিত বাগভঙ্গির সাহায্যে প্রকাশ করেছেন—তাই এ ভাষা গভ্যাত্মক হয়েও অনলঙ্কৃত নয়। উদাহরণ-স্বরূপ ‘আলেখ্য’ কাব্যের শেষ কবিতা ‘সত্যযুগে’র কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। কবিতাটিতে চলতি ক্রিয়াপদ ও সংলাপাত্মক ভঙ্গি থাকলেও তৎসম শব্দ-গ্রন্থনে ও যুক্তাক্ষর প্রয়োগ-প্রাচুর্যে ধ্বনিগাঙ্গীর্ষের সৃষ্টি করেছে—

নির্বেষ অমাবস্তা রাত্রি ; শুয়ে আছি উর্ধ্বমুখে হাতে মাথা রাখি :

বাড়ীর সবাই ঘুমিয়ে গেছে ; জেগে আছি বাড়ীর মধ্যে আমিই একাকী !

স্তব্ধ রাত্রির অন্ধকারে জলন্ত নক্ষত্রপুঞ্জ চেয়ে দেখি দূরে ;

ভাবি এত মহাজ্যোতি কি মহৎ উদ্দেশে উজ্জ্বল মহাশূন্যে ঘুরে ?

কোথায় সীমা পরিব্যাপ্তির ? কি স্বচ্ছ কি স্তব্ধ আকাশ, কি গাঢ় !

কি কালো

আচ্ছা—ঐ যে মহাশূন্যের কতখানি অন্ধকার ? আর কতখানি আলো ?

উদ্ধৃত কবিতাটির বলায় ভঙ্গি সংলাপাত্মক—কিন্তু চালচলন হালকা নয়, পদক্ষেপে এর আভিজাত্য ও শালীনতা ! ‘ক্ষণিকা’র রবীন্দ্রনাথ হালকা স্বরে ও চলতি ভাষায় কবিতা লিখেছেন, কিন্তু ছন্দের সুনির্দিষ্ট রীতিকে কবি অস্বীকার করেন নি, তাই তাঁর এই জাতীয় ছন্দের লঘুস্পর্শ স্মিতহাস্তের সঙ্গে নৃত্যের ললিতভঙ্গি লীলায়িত হয়ে উঠেছে। বিজ্ঞেন্দ্রলালের কবিতা পর্বচারণায় স্বাধীন, অনেক ক্ষেত্রে নিরঙ্কুশও বটে। তৎসমশব্দপ্রধান সমাসবদ্ধ বাক্যরীতির মধ্যে একটি চিত্রসৌন্দর্য আছে, কিন্তু সে ছবি খোদাই-করা ‘বিলিফ’ মানচিত্রের মতো—এ যেন চিত্র আর ভাস্কর্যের একটি অধনারীশ্বর মূর্তি ! বিজ্ঞেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির কাব্যময় গদ্য সংলাপের সঙ্গে কাব্যরীতির একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে। তাঁর নাটকীয় গদ্য-সংলাপ ও কাব্যরীতি একজাতীয় বাগভঙ্গিরই প্রকারভেদ মাত্র।

বিজ্ঞেন্দ্রলালের কাব্যরীতি অনলঙ্কৃত নয়। প্রচলিত কবিপ্রসিদ্ধি ও অলঙ্কারকে তিনি একেবারে গ্রহণ করেন নি এমন নয়, কিন্তু সর্বদাই বাগভঙ্গির ও অলঙ্কার-প্রয়োগের মৌলিকত্বের দিকে তাঁর দৃষ্টি ছিল। তাঁর এই মৌলিকত্বের মূলে ছিল অসাধারণ বাগবৈদগ্ধ্য। প্রথম চোখুরী তাঁর ‘আত্মকথা’য় নিজেকে ‘কৃষ্ণনাগরিক’ বলে দাবি করেছেন। কৃষ্ণনগরের মৌখিক ভাষার কথা বলতে গিয়ে তিনি এ ভাষার ‘বাকচাতুরী’ ও ‘স্থিতিস্থাপকতা’ গুণের কথা উল্লেখ করেছেন : “যার গলায় স্বর আছে সে গান করতে বসলে তার স্বর যেমন আপনা হতেই বাকি চোরে আর ঘোরে, তেমনি যার মুখের ভাষা ভালো, সেও সেই ভাষাকে ইচ্ছা করলেই ঘোরাতে

পারে। ভাষার এই স্থিতিস্থাপকতার সন্ধান কৃষ্ণনাগরিক জানতেন, এরই নাম বাকচাতুরী। ভাষা শুধু কাক্সের ভাষা নয়, লেখারও ভাষা। ফরাসীরা যাকে *Jeu de mots* বলে, সে খেলার চর্চা সে শহরেও করা হত।”<sup>১৭</sup> কৃষ্ণনাগরের ভাষার বাগবৈদগ্ধ্য ও রসিকতার কথা বলতে গিয়ে তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের নাম উল্লেখ করেছেন : “সেকালে যারা ছোকরা ছিল, তাদের মধ্যে দুজন লেখক বলে স্বীকৃত হয়েছেন—দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ও আমি। আমরা দুজনেই কৃষ্ণনাগরিক। আমাদের দুজনের লেখায় আর যে গুণের অভাব থাক—রসিকতার অভাব নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট রচনার নাম ‘হাসির গান’ আর বীরবলের কথা কান্নার বস্তু নয়।”<sup>১৮</sup>

কবিতার মিলক্রমের মধ্যেও তিনি অনেক সময় মৌলিকত্বের পরিচয় দিয়েছেন—এই মিলগুলি যে কত সহজ ও অবলীলাকৃত তার হু-একটা উদাহরণ দিলেই বোঝা যাবে :

দৌড়িল রসনা গিন্নীর দ্রুত এবং চটাং

তত্পরি আমার সেদিন মেজাজ ছিল সটাং ;

—কেরাণী : আষাঢ়ে

অনুব্রত :

তুই কি একটা মানুষ।

তুই ত পশু, পক্ষী, মৎস্য, লাটিম কিংবা ফাহুস।

—অদলবদল : আষাঢ়ে

‘সটাং’, ‘চটাং’, ‘মানুষ’, ‘ফাহুস’—প্রভৃতি মিলগুলি যেমন অভিনব, তেমনি অবলীলাকৃত। ‘হরিনাথের শস্তরবাড়ী যাত্রা’ কবিতায় নিরঙ্কুশ মিলের অনায়াস ও অবলীলাকৃত গতি দ্বিজেন্দ্রলালের মৌলিকত্ব ও উদ্ভাবনীশক্তির পরিচয় দেয়। ইংরেজি-বাংলা-মিশ্রিত পদাস্তিক মিলেও কোনো কোনো ক্ষেত্রে বিস্ময়কর মৌলিকতা প্রকাশিত হয়েছে :

রইল না কারো সন্দেহ যে সংসারটা এ স্বক্কারি,

যদিও কেউ ছাড়ল না ক ব্যবসা কি নক্কারি ;

সাব্বিক আহাৰ জেষ্ঠ বুঝে ধর্ল মাংস স্বক্কারি—

‘ফাউল বিফ্ ও মটন হাম ইন্ অ্যাভিশন টু’ বক্কারি।—

—চণ্ডীচরণ : হাসির গান

অনুপ্রাস ব্যবহারের অভিনবত্বের জন্তও অনেক সময় বাগবৈদগ্ধ্য ও হাস্যরস উচ্ছসিত



হয়ে উঠেছে : ‘নৌকা ফি সন ডুবিলে ভীষণ বেলে ‘কলিশন’ হয় ।’ অ্যান্টিবিসিসের একটি চমৎকার দৃষ্টান্ত :

আরও অভ্যাস হুবেলা

বাজিয়ে বাজিয়ে তবলা,—

সকল সময় জ্ঞান থাকে না তবলা কি অবলা

বিনা বহু বাক্যব্যয়ে—অতি পরিপাটি

সোজা গিন্নীর বাঁ মস্তকে দিলাম একটি চাঁটি ।

—কেরানী : আঘাতে

দ্বিজেন্দ্রলালের এই কাব্যংশটি তৎকালে রসিকজনের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল।<sup>১৯</sup> কবিতার অন্ত্যমিল-বৈচিত্র্য ছাড়াও এক-একটি চরণের মধ্যে একাধিক অল্পপ্রাসের আন্দোলন থাকার জন্য পরিহাসরসিকতা উপভোগ্য হয়ে উঠেছে। যেমন :

সাহেব-তাড়াহত, খতমত অঞ্চলস্থ জ্বর

ভূত-ভয়গ্রস্ত, পগারস্থ, মস্ত মস্ত বীর ;

—বলি ত হাসব না : হাসির গান

ক্রতসঞ্চারী বাক্যাংশের মধ্যে অল্পপ্রাসের আন্দোলন কবিতাটির অন্তর্নিহিত রস ফুটিয়ে তুলেছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় সমতলভূমির প্রশান্তগতি খুব বেশী নেই—স্বরের ওঠা-নামা, উত্থান-পতনের আকস্মিক লীলা, গভীর কথাকে হালকা জ্বরে বলা এবং হালকা কথাকে ছদ্ম-গাভীরের আবরণে রসিয়ে তোলা তাঁর কাব্যরীতির একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য। ক্লাইমাক্স ও অ্যান্টিক্লাইমাক্সের আকস্মিক চমকে দ্বিজেন্দ্রলাল আমাদের তদ্রূপ চিন্তাবৃত্তিকে সচকিত করে তুলেছেন। ‘মস্ত’ কাব্যের ‘কুহুমে কণ্টক’ কবিতায় পূর্বাপর একটি ভাবগভীরতা ও মননশীলতার পরিচয় আছে, কিন্তু কবিতার শেষদিকে কবি গুরুগম্ভীর বিষয়ের সঙ্গে একটি তুচ্ছ বিষয়ের তুলনা দিয়েছেন। এই বৈষম্যের রূঢ় আঘাতে কবিতাটির ভাবগভীর পরিবেশটি চূর্ণ-বিচূর্ণ হয়েছে :

ভূধর হ্রদিগম্য,

দূর হ’তে অতি রম্য

ধূস্রনীল তুষারকিরীট

নিকটে বিকট, শীর্ণ,

বন্ধুর, কঙ্করকীর্ণ,

শুক,—যেন উকিলের চিঠি ।

১৯। “এই ‘তবলায় কি অবলা’র কেমন সুন্দর antithesis-টুকু ফুটিয়া উঠিয়াছে। এরূপ ছবি অল্প সাহিত্যে বড় বেশী পাইয়াছি বলিয়া বোধ হয় না।”—সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় : ভারতী, আঘাট ১৩২০।

কোথায় 'ধূত্নীল ভূবারকিরীটা', আর কোথায় 'উকিলের চিঠি'। উপমাদি তুলনা-মূলক অলঙ্কার-প্রয়োগেও দ্বিজেন্দ্রলাল মৌলিকতার পরিচয় দিয়েছেন। প্রচলিত উপমাবিধি তিনি অহুমরণ করেন নি—প্রাত্যহিক জগতের তুচ্ছ বিষয়ের মধ্যে তিনি সাদৃশ্য আবিষ্কার করেছেন। কয়েকটি উদাহরণ নিলে বক্তব্য পরিষ্কৃত হবে :

(ক) এ কথাটি এ সময়ে অতি গণ্ডময়ী ;—ইহা।

হাঁটিয়া আসিতে পথে, শেষে,

গ্যাসের থামের মত, লাগিল, আঘাত যেন,

মদিরাবিভোর শিরে এসে।

—স্বথমৃত্যু : মস্ত

(খ) পার্শ্বে একটি ভদ্র ব্যক্তি—জানি না লোকটি কে

অতি ফরসা বং, একহারা তার চং,

টস্-টসে বুদ্ধ, যেন আত্ম সিদ্ধ

বারম্বার সেই ভাবে মগ্ন হরিনাথের দিকে,

—হরিনাথের শব্দরবাড়ী যাত্রা : আঘাতে

(গ) হ'ল শীঘ্র পরামাণিকের নৈপুণ্য প্রমাণ

কাস্তেতে নিহত যেন অগ্রহায়ণের ধান। (ঐ)

(ঘ) বিদ্বাদরা হোক কি কাক্সবদোষ্টা,

হৃদীর্ঘকেশী কি মাথায় টাক,

স্বপংক্তিদস্তা কি গজেন্দ্রদংষ্ট্রা,

বংশীবৎ নাশা কি চাইনীজি নাক ;

—জীর উমেদার : হাসির গান

তুলনাগুলি যেমন উদ্ভট, তেমনই মৌলিক। সর্বশেষ উদাহরণটিতে (ঘ) কবি ঘনবদ্ধ সমাসবহুল সংস্কৃত শব্দের মধ্যে স্লেষাত্মক ভঙ্গি সঞ্চারিত করেছেন। শব্দ ও অর্থের বৈষম্যে হাস্যরস উদ্ভিক্ত হয়েছে।

## ॥ ৭ ॥

শ্রীযুক্ত দিলীপকুমার রায় দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য সম্পর্কে 'ওয়ার্ডসওয়ার্থ ও ব্রাউনিং-ভঙ্গিম ruggedness বা অলংকৃত জোরালা ইডিয়ম'-এর কথা উল্লেখ করেছেন। কাব্যের ভাষাকে কবিকল্পনা ও অতিরিক্ত প্রসাধন-বিলাসের সামগ্রী করে তোলা সম্পর্কে ওয়ার্ডসওয়ার্থের কিছু আপত্তি ছিল। কবিতাকে তিনি আমাদের দৈনন্দিন জীবনের নিকটবর্তী করে তুলতে চেয়েছিলেন। তাঁরও আগে স্কটল্যান্ডের কৃষক কবি বার্নস (১৭৫২-১৭৯৬) প্রচলিত আড়ম্বরপূর্ণ কাব্যরীতি বর্জন করে একটি সরল,

সহজ, বলিষ্ঠ ও অকুণ্ঠিত কাব্যরীতি প্রবর্তন করেছিলেন। সহজ জীবনরসিকতা, প্রত্যক্ষতা ও স্কটল্যান্ডের লোকভাষা প্রয়োগের অবাধ নৈপুণ্য তাঁর কাব্যকে জীবন্ত করে তুলেছিল। এক সময় দ্বিজেন্দ্রলাল ইংল্যান্ড, স্কটল্যান্ড ও আয়ারল্যান্ডের লোকগাথার প্রতি অম্লরক্ত হয়েছিলেন—‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের অনুবাদ-সঙ্গীতগুলিই তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ।

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি প্রসঙ্গে ব্রাউনিং-এর কাব্যরীতির কথা মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয়, যদিও ব্রাউনিং-এর প্রতিভার স্বরূপ ও মনোজীবনের সঙ্গে বাঙালী কবির পার্থক্য অনেকখানি। কিন্তু ব্রাউনিং-এর কাব্যরীতি সম্পর্কে যে প্রশ্ন উঠেছিল, দ্বিজেন্দ্রলাল সম্পর্কেও সেই জাতীয় প্রশ্ন জাগে। প্রসিদ্ধ সমালোচক উইলিয়াম শার্প তাঁর ব্রাউনিং-জীবনীতে অপর আর একজন সমালোচকের মন্তব্য উদ্ধার করেছেন : “The poet’s processes of thought are scientific in their precision and analysis ; the sudden conclusion that he imposes upon them is transcendental and inept.”<sup>২০</sup> সমালোচকেরা ব্রাউনিং-এর কবিতা পড়ে সিদ্ধান্ত করেছেন যে তিনি কবি হিসেবে ব্যর্থ, দার্শনিক ও মননশীল নৈয়ামিক হিসেবেই তাঁর শ্রেষ্ঠত্ব। ভিত্তোেরীয় যুগের সার্থকতম দুজন কবি টেনিসন ও ব্রাউনিং শিল্পকৌশল ও কাব্যরীতির দিক থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন মার্গের পথিক ছিলেন। টেনিসনের কাব্যের মননতা, ধ্বনিমাদুর্ঘ্য ও অলংকৃত পদবিবাস ব্রাউনিং-এর কাব্যে একেবারে অনুপস্থিত। ব্রাউনিং-এর কবিতায় টেনিসনের কবিতার মতো আঙ্গিকমৌকর্য ও গীতিস্বধমাও নেই। তাঁর কাব্যপটভূমি রুদ্ধ ও বন্ধুর। কাব্যরীতির সংক্ষিপ্ততা ও কর্কশতা তাঁর কবিতার ভাষাকে একটি অভিনবত্ব দিয়েছে। বাইরের পারিপাট্যহীনতাকে তিনি এক ভাবগভীর অর্থছোতনার সাহায্যে ভরে তুলেছেন। ব্রাউনিং-এর কাব্যরীতির এই অভিনবত্বের জগুই অনেকে তাঁর এই রীতিকে কোনো ‘শিল্পরীতি’ হিসাবেই স্বীকার করেন নি, তাঁরা ব্রাউনিং-এর কাব্যরীতিকে ‘বৈজ্ঞানিক রীতি’ হিসাবে চিহ্নিত করেছেন। কিন্তু যদি তাঁর রীতি শিল্পীর রীতি না হয়ে বৈজ্ঞানিকের রীতিই হত, তা হলে ব্রাউনিং এত বড় কবি হতেই পারতেন না। এ সম্পর্কে একজন সমালোচকের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

The one supreme difference between the scientific method and the artistic method is, roughly speaking, simply this—that a

scientific statement means the same thing wherever and whenever it is uttered, and that an artistic statement means something entirely different, according to the relation in which it stands to its surroundings.<sup>২১</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি সম্পর্কেও প্রশ্ন হতে পারে যে, এই পদ্ধতি যথার্থ কোনো কাব্যপদ্ধতি কি না? কারণ ঠিক এই ধরনের অলংকৃত গদ্যপ্রতিম সংলাপাত্মক কাব্যরীতি বাংলা কাব্যে আর কারো লেখায় প্রকাশিত হয় নি—এমন কি উত্তর-প্রত্যুত্তর ছলে যারা কবিতা রচনা করেছেন, সেই কবিওয়ারীদের কাব্যেও নয়। তবে উনিশ শতকের যুক্তিশৃঙ্খলিত গদ্যরীতির সঙ্গে কেউ কেউ দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির সাধর্ম্য লক্ষ্য করেছেন।<sup>২২</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির মধ্যেও ক্লাসিক্যাল ও রোমান্টিক রীতির একটি বিচিত্র মিশ্রণ আছে। আবেগের তরঙ্গ আছে, বেগও আছে,—কিন্তু মাঝে মাঝে বুদ্ধির চমকপ্রদ দীপ্তি, বিতর্কপ্রবণতা, ব্যঙ্গের বিদ্যুৎশিখা, মহৎ ও তুচ্ছের প্রতি যুগপৎ আকর্ষণ দ্বিজেন্দ্রকাব্যের কলাবিধিকেও প্রভাবিত করেছে।

ব্রাউনিংএর কাব্যরীতির সঙ্গে দ্বিজেন্দ্র-কাব্যরীতির মিল অনুসন্ধান করা নিতান্ত বহিঃসঙ্গ সাদৃশ্যের অনুসন্ধান করা ছাড়া আর কিছুই নয়। ব্রাউনিংএর কাব্যরীতির মধ্যে যতই আপাত-বন্ধুরতা থাকুক না কেন, এক জাতীয় স্বর তাতে আছে—অবশ্য এ কথাও ঠিক যে সুইনবার্নের বর্ণমদিরাময় অতি-চিত্রিত কাব্য পাঠের সংস্কার নিয়ে এ স্বর উপলব্ধি করা যাবে না। তা ছাড়া এই রীতির ত্রুটি-বিচ্যুতিগুলি তিনি তাঁর অতলান্ত জীবনদৃষ্টি ও ভাবগভীরতার দ্বারা পূরণ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের এই রীতি কোনো কোনো ক্ষেত্রে জয়যুক্ত হলেও সর্বাংশে সার্থক হতে পারে নি। তা ছাড়া ব্রাউনিংএর ভাব-গভীরতা তাঁর কাব্যে নেই। যেখানে বিষয়ের সঙ্গে রীতির একটি অখণ্ড ঐক্যবন্ধন আছে, সেখানে তাঁর কাব্যরীতির শিল্পগুণকে অস্বীকার করা যায় না, কিন্তু যেখানে কাব্যরীতি সমস্ত ঐক্যবন্ধন অতিক্রম করে একটি ‘ম্যানারিজম’-এ পরিণত হয়, তখন তার শিল্পমূল্যও ক্ষুণ্ণ হয়। অপেক্ষাকৃত গভীর রসের কবিতায়

২১। Robert Browning : G. K. Chesterton, Page 134.

২২। “দ্বিজেন্দ্রলালের লেখনীতে এমন একটি তীক্ষ্ণতা, হৃৎপিণ্ড ছবি গ্রহণের শক্তি, স্বভূতা, বাস্তব বুদ্ধি এবং আবেদন-আনন্দের পরিচয় আছে, যাহা পূর্ব পূর্ব কবিগণের মধ্যে দুর্লভ। গভীর ক্ষেত্রে একমাত্র বক্ষিমচন্দ্রের মতোই উহার প্রাকভাস লাভ করিতেছি।.....বলিতে কি, দ্বিজেন্দ্রলাল নানাদিকে বক্ষিমচন্দ্রের উত্তরাধিকারী।”—বঙ্গবাণী : শশাঙ্কমোহন সেন।

হালকা ভাষা ও পরিহাসরসিকতা রসচেতনাকে ব্যাহত করে। কাব্যরীতি যেখানে রসের অখণ্ডতাকে খণ্ডিত করে আপাতবিরোধী মেজাজকে প্রকাশ করেছে, সে সমস্ত কবিতা কাব্য হিসাবে বড় নয়। যেমন ‘মজ্জের’ ‘হিমালয় দর্শনে’, ‘সমুদ্রের প্রতি’ প্রভৃতি কবিতায় এই জাতীয় ক্রটি সবচেয়ে বেশী লক্ষণীয়। কিন্তু ‘বাইরণের উদ্দেশে’ কবিতায় ছন্দ ও ভাষার একই বৈশিষ্ট্য থাকে সত্ত্বেও একটি বিশিষ্ট স্টাইলই আত্মপ্রকাশ করেছে। কারণ এখানে ভাবগত বা রসগত কোনো অসঙ্গতি নেই। তা ছাড়া গুরুগম্ভীর ভাবে আকস্মিকভাবে লঘু পরিহাসেরও উপাদান করে তোলা হয় নি।

দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় শব্দের দুই প্রয়োগ ও পদবিচ্ছাসের কৃত্রিমতা অলঙ্কারগোচর নয়। প্রথম যুগের কবিতায় ও গানে ইংরেজি-ষোঁষা বাংলার মধ্যে কৃত্রিমতা-দোষ পরিস্ফুট হয়েছে। ‘আর্ঘ্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ সমালোচনাকালে রবীন্দ্রনাথও ভাষাগত কৃত্রিমতার উল্লেখ করেছিলেন : “গ্রন্থখানিতে কোন কোন গানে ইংরাজি প্রথার ভাষা আমাদের কানে খারাপ লাগিয়াছে।...“চেয়োনা বিরামে মাখি হিম আখি তুলি মোর পানে।” ইংরাজিতে cold শব্দের সহিত একটি অপ্রিয়ভাবে যোগ আছে... সেইজন্য হিম আখি শব্দটা কানে বিজাতীয় ঠেকে।” এই জাতীয় ইংরেজি শব্দের অসুবাদমূলক কৃত্রিম প্রয়োগ একাধিক কবিতায় আছে। যথা : ‘কাদিব না দীনা-হীনা,—কঠোরা তাপসী ঘৃণা’, ‘শামিব বিজ্রোহোত্তম অভিমান দিয়া’, ‘ঘৃণার তুহিন পাশে প্রেম লো শুকায়ে যায়’,—ইত্যাদি। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকীয় সংলাপের মধ্যেও ইংরেজি-ভাষা-মূলত পদবিচ্ছাস ও উপমাди প্রয়োগের অসঙ্গতি দেখা যায়। শব্দনির্বাচনের দুর্বলতার ফলেও তাঁর কবিতার কাব্যসৌন্দর্য অনেক সময় ক্ষুণ্ণ হয়েছে। সমাপবদ্ধ চরণের মধ্যেও কষ্টকল্পিত শব্দ প্রয়োগ আছে—‘পূর্ণিমা-হসিত-চন্দ্র-চুস্থিত সাগর সম।’ দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির দোষগুণ সম্পর্কে ডাঃ স্কুমার সেনের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য :

“দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যপদ্ধতির প্রধান গুণ হইতেছে ভাবে ভাষায় ও ছন্দে অকূষ্ঠ সাহস ও বলিষ্ঠ স্বাধীনতা। এই স্বাধীনতাই তাঁহার কর্তকগুলি serious কবিতা-গুলিতে সতেজ নবীন ঝংকার তুলিয়াছে। কিন্তু অধিকাংশ কবিতায় ভাষা নিতান্ত গত্ঘর্ষোঁষা এবং ছন্দোবদ্ধন অতিমাত্রায় শিথিল হওয়ায় কাব্যরসের ব্যাঘাত ঘটাইয়াছে। বস্তুত কাব্যকলায় sustained effort এবং শব্দ নির্বাচন বিষয়ে দুর্বলতা দ্বিজেন্দ্রলালের রচনার প্রধান দোষ। কচিং ইংরেজি ধরণের শব্দপ্রয়োগও অত্নতম দোষ।”<sup>২৩</sup>

উদ্ধৃত মন্তব্যটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতির দোষগুণ সম্পর্কে সূচিস্থিত নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। ছন্দবন্ধনের শৈথিল্যের কথা রবীন্দ্রনাথও উল্লেখ করেছেন। কিন্তু ‘মদ্র’ ও তার পরবর্তী কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলাল ছন্দশৈথিল্যকে অনেকাংশে কাটিয়ে উঠেছিলেন। আর একটি বিষয় এই প্রসঙ্গে স্মরণ রাখা উচিত। দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর এই অভিনব কাব্যপদ্ধতির দীর্ঘকালব্যাপী অমূল্যলন করতে পারেন নি। তাঁর জীবনের আকস্মিক পরিসমাপ্তি এর অন্যতম কারণ সন্দেহ নেই। কিন্তু তার চেয়েও বেশী দায়ী তাঁর সাহিত্যিক জীবনের পটপরিবর্তন। শেষ দশ বছরে তিনি নাটক রচনার দিকেই তাঁর অধিকাংশ প্রচেষ্টা নিবদ্ধ রেখেছিলেন। মঞ্চসাফল্য ও জনপ্রিয়তার উত্তাপ তাঁকে ক্রমাগত স্বক্ষেত্র থেকে সরিয়ে নিচ্ছিল। তাঁর শেষকাব্য ‘ত্রিবেণীর’ ভূমিকাতেই তিনি প্রকৃতপক্ষে গীতিকাব্যালম্বীর কাছ থেকে বিদায় গ্রহণ করেছেন: “সম্ভবতঃ আমার খণ্ডকবিতা রচনার এইখানেই সমাপ্তি! সেইজন্ত পুস্তকাকারে অপ্রকাশিত আমার যাবতীয় কবিতা এই সংগ্রহে স্থান পাইয়াছে।” স্পষ্টতই তিনি কোনো কারণ উল্লেখ না করলেও এ কথা অস্বীকার করা অসঙ্গত নয় যে নাট্যভারতীর আকর্ষণই তাঁর মনে ক্রমশ প্রবল হয়ে উঠেছিল।

বাংলা কাব্যের গতানুগতিক সূক্ষ্ম প্রথাবদ্ধ কাব্যরীতির মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি ও কলাবিধি একটি প্রদীপ্ত ব্যতিক্রম। রবীন্দ্রনাথের অনেক কবিতার ছাপ তাঁর কবিতায় পড়ছে, কিন্তু সে সমস্ত ক্ষেত্রেও তাঁর বিশিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গি ও কাব্যরীতি অমূল্যবিশিষ্ট নয়। তাঁকে মহৎ কবি বললে শুধু উচ্ছ্বাস-প্রকাশ করাই হবে, তাঁকে বিচার করা হবে না। কিন্তু বাংলা সাহিত্যে তিনি যে একজন ‘বিশিষ্ট’ প্রতিভাধর এ বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ মাত্র নেই। ললিত-মধুর-মসৃণ-তরল রস-সমুদ্রের প্রবলতম জোয়ারের দিনেও তিনি সেই রসশ্রোতে গা ভাসিয়ে দেন নি— প্রতিভার বলিষ্ঠতায় ও স্বকীয়তায় তিনি নিজেকে অবিচলিত রেখেছিলেন। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যের পুনর্বিচারের মধ্যে বাঙালী তার কাব্যমাধনার আর একটি দিকের পরিচয়ই পাবে—যে দিক বুদ্ধি-বিলেষণে প্রদীপ্ত, বিতর্কপ্রবণতায় শঙ্কু-সংহত ও কঠিন পৌরুষে অচল-প্রতিষ্ঠ। রোমান্টিকতা-বিরোধী মনননিষ্ঠ কবিতার অভ্যুদয়-লগ্নে তাই দ্বিজেন্দ্রলালের পুনঃপ্রতিষ্ঠা আশা করা অসঙ্গত হবে না।<sup>২৪</sup>

২৪। “দ্বিজেন্দ্রলালের একান্ত বৈশিষ্ট্য তাঁহার পৌরুষ।” ‘কাপুরুষতার প্রতি যথোচিত ঘৃণা এবং’ ধিকারের দ্বারা তাহা সৌরববিশিষ্ট।’ ইহাই প্রধানতঃ বিপরীত প্রকৃতিবিশিষ্ট বাঙালী সমাজে তাঁহাকে অশ্রয় করিয়াছে। বাঙালীর প্রকৃতি এখন অনেক বদলাইয়াছে; মনে হয়, দ্বিজেন্দ্রলালকে এধরণের বাঙালী সমাদর করিতে পারিবেন।”

—ভূমিকা : দ্বিজেন্দ্রলালের গ্রন্থাবলী (সাহিত্যপরিষদ সং.), পৃ: ১৮০

## প্রহসন ও হাস্যরস

প্রহসন শব্দটিকে ইংরেজি 'Farce'এর প্রতিশব্দ হিসেবে ব্যবহার করা হয়েছে। ইংরেজ নাট্যতত্ত্ববিদগণ 'মেলোড্রামাকে ট্রাজেডির স্থলভ সংস্করণ ও 'ফার্স'কে কমেডির স্থলভ সংস্করণ হিসেবে নির্দেশ করেছেন। ল্যাটিন 'Farcio' শব্দটি থেকে 'ফার্স' কথাটি উদ্ভূত হয়েছে—ফার্সের বৈশিষ্ট্য হল 'stuffed with low humour and extravagant wit.' সপ্তদশ শতাব্দীর শেষ দিকে ইংলণ্ডে এই শব্দটির বহুল ব্যবহার লক্ষিত হয়—কিন্তু শব্দটি ব্যাপ্তিগত অর্থের মধ্যে নিবদ্ধ না থেকে সম্প্রসারিত হল। এই সময় থেকে লঘুরসের যে কোনো হাস্যরসাত্মক নাটককেই 'ফার্স' বলা হত। ১৬৭৫ খ্রীষ্টাব্দের সমকালবর্তী সময় থেকে দর্শকদের মধ্যেও কিছু কুচিরুচি দেখা দিল—স্থূলকুচির লঘুরসের প্রহসন আশ্বাদনের দিকেই তাদের প্রবণতা দেখা গেল। এই সময় থেকেই তিন অঙ্কের লঘুরসের নাটক লেখা শুরু হল—পঞ্চমাস্কের পূর্ণাঙ্গ নাটকের তুলনায় এই জাতীয় নাটককে নিকৃষ্ট মনে করা হত। তখন পঞ্চমাস্ক কমেডির সঙ্গে তিন অঙ্কের লঘুরসের নাটকের প্রভেদ বোঝাতে গিয়ে তাদের 'ফার্স' আখ্যায় চিহ্নিত করা হল। প্রকৃতপক্ষে স্বল্পপরিসর হাস্যরসাত্মক নাটককেই তখন 'ফার্স' বলা হত। কলেবর সংক্ষিপ্ত হওয়ার জন্য চরিত্র ও কাহিনী বিভাগের সুবিস্তৃত অবকাশ এখানে ছিল না—আতিশয্যধর্মী চরিত্র ও উদ্ভট কৌতুকবাহ ঘটনার প্রাধান্য থাকত।<sup>১</sup> কাহিনীবিভাগের স্বল্প-চাতুর্ধের চেয়ে অসম্ভব ঘটনা সৃষ্টির দিকেই প্রহসন-রচয়িতার প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়। চরিত্রগুলিকেও প্রহসনের মধ্যে অতিরঞ্জিত করে তোলা হয়।<sup>২</sup> হাস্যরসের বিভিন্ন পর্যায়ভেদে প্রহসনকেও একাধিকভাবে ভাগ করা যায়। বাংলা প্রহসনের ইতিহাস পর্যালোচনা করলে দেখা যায় যে, বিদ্রূপাত্মক প্রহসন ও বিসৃদ্ধ প্রহসন—এই

১। "As however, in a short play there is usually no time or opportunity for the broader display of character and of plot, farces come rapidly to deal only with exaggerated, and hence often impossible, comic incidents with frequent resort to mere horse play. With this signification the word has endured to modern times."

—The Theory of Drama : A. Nicoll. Page 86.

২। "We have found that its main characteristics are that dependence in it of character and of dialogue upon mere situation. This situation, moreover, is of the most exaggerated and impossible kind, depending not on clever plot-construction, but upon the coarsest and rudest of improbable incongruities."

—Ibid, pp, 213-214.

দু জাতীয় প্রহসনেরই প্রাধান্য। প্রথমটির মূলরস ব্যঙ্গবিদ্রুপ, দ্বিতীয়টির কৌতুকরস। অবশ্য দীনবন্ধুর প্রহসনগুলি স্বতন্ত্র শ্রেণীভুক্ত হওয়ার দাবি রাখে। ‘সধবার একাদশী’কে প্রহসন না বলে উচ্চশ্রেণীর কমেডি বলাই সম্ভব।

উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকেই সামাজিক সমস্যাতে কেন্দ্র করে অনেকগুলি নাটক রচিত হয়। সামাজিক দুর্নীতি ও সমস্যাগুলিকে এই যুগের নাটকগুলির মধ্যে রূপায়িত করা হয়েছে। এই সমস্ত নাটকের মধ্যে উগ্র প্রচারপরায়ণতাই সবচেয়ে বেশী আত্মপ্রকাশ করেছে—নাটকের শিল্পগত মূল্য খুব বেশী নেই। সামাজিক নকশা-নাটক ও প্রহসন রচনায় এই যুগে রামনারায়ণ তর্করত্ন (১৮২২-১৮৮৬) খ্যাতি লাভ করেন। ‘উভয় সঙ্কট’ (১৮৬৯), ‘চক্ষুদান’ (১৮৭৬), ‘যেমন কর্ম তেমন ফল’ (খ্রি-সং ১২৭৯) প্রভৃতি প্রহসনগুলির মধ্যে সমাজের নানাপ্রকার দুর্নীতি ও কুপ্রথাতেই ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। রামনারায়ণের ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’ (১৮৫৪) নাটকে ও প্রহসনগুলিতে সমাজচিত্র আছে বটে, কিন্তু নাট্যাশিল্প হিসাবে এদের মূল্য নিতান্তই অকিঞ্চিৎকর। প্রহসনের মধ্যে সমসাময়িক সমাজ-জীবনের চিত্র ফুটে ওঠে। সামাজিক কুপ্রথাঘটিত নাটক ও প্রহসন রচনার প্রাচুর্য দেখা যায় ১৮৫৬ খ্রীষ্টাব্দে ও তার পরবর্তীকাল থেকে। ১৮৫৬ খ্রীষ্টাব্দে বিজ্ঞানাগর মহাশয়ের প্রচেষ্টায় ও সর্ববিধ আহুকল্যে বিধবা বিবাহ আইন পাশ হল। বিধবা বিবাহের স্বপক্ষে ও বিপক্ষে এ যুগে একাধিক নাটক লিখিত হয়। উমেশচন্দ্র মিত্রের ‘বিধবা বিবাহ’ (১৮৫৬) নাটকটি এই বিষয়ের খ্যাততম নাটক। বিধবা বিবাহ, বাল্যবিবাহ, মগুপান, লম্পটের দুর্নীতি প্রভৃতি বিষয় নিয়ে এই যুগের সামাজিক নকশা-নাটক ও প্রহসনগুলি রচিত হয়। লঘু হাস্যরস ও স্থূল রসিকতাই এই যুগের অধিকাংশ সামাজিক নাটকের বৈশিষ্ট্য। কালীপ্রসন্ন সিংহের ‘বাবুনাটক’ (১৮৫৩?) এই যুগের প্রহসনের মধ্যে খ্যাতি লাভ করে।

বাংলা প্রহসনের ইতিহাসেও মধুসূদনের (১৮২৪-১৮৭৩) যুগান্তকারী প্রতিভা অসাধারণত্বের সৃষ্টি করেছিল। পূর্ববর্তী প্রহসনগুলির সঙ্গে মধুসূদনের প্রহসনের একটি পার্থক্য আছে। মধুসূদন যে ধরনের প্রহসন লিখেছিলেন, বাংলা সাহিত্যে তার কোন আদর্শও তাঁর সামনে ছিল না। রামনারায়ণের সামাজিক নকশা ও সামাজিক কুপ্রথাঘটিত নাট্যগুলি বিষয়-নির্বাচন সম্পর্কে মধুসূদনকে কিছু সাহায্য করতে পারে, কিন্তু শিল্পরূপ সম্পর্কে কোনো প্রেরণাই দেয় নি। মধুসূদনের প্রহসনগুলি একান্তভাবেই মৌলিক।<sup>৩</sup> ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ প্রহসনটিতে



‘ইয়ং বেঙ্গল’ সম্প্রদায়ের মঞ্চপান, দেশীয় আচার-আচরণের প্রতি অশ্রদ্ধা, নৈতিক চরিত্রের বিকৃতি প্রভৃতিকে তিনি বিদ্রূপাত্মক মনোভঙ্গির সাহায্যে ফুটিয়ে তুলেছেন। বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গি, সংলাপরচনার স্বাভাবিকত্ব, আতিশয্যহীন কাহিনীবিব্রাস, অনিবার্ধ ও দ্রুতসঞ্চারী গতি মধুসূদনের প্রহসনটিকে উচ্চতর শিল্পস্বৰূপায় মণ্ডিত করেছে। বস-কচির সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র পর্যন্ত প্রহসনটি সম্পর্কে বলেছিলেন : “Is this civilization? is the best in the language” একেই কি বলে সভ্যতা-‘য় যেমন ইংরেজি-শিক্ষিত, নব্য-সম্প্রদায়ের উচ্ছৃঙ্খলতা ও আচারভ্রষ্টতার কাহিনী বর্ণিত হয়েছে, তেমন ‘বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ’ প্রহসনটিতে বর্ণিত হয়েছে অর্থ-প্রতিপত্তিশালী এক ভণ্ড তপস্বীর গোপন লাম্পটোর কাহিনী। তাঁদের বাইরে ছিল ধর্মের আবরণ, কিন্তু অন্তরালে তাঁরা চরিত্রহীনতার শেষ ধাপ পর্যন্ত নেমেছিলেন। প্রহসনটির সংলাপবৈচিত্র্য লক্ষণীয়—হানিফ, ফতেমা প্রমুখ চরিত্রের সংলাপে গ্রাম্য-চাষীর অসংস্কৃত ভাষা ব্যবহৃত হয়েছে, ভক্তপ্রসাদ ও বাচস্পতির মুখ দিয়ে চলতি ভাষাই ব্যবহার করেছেন—কিন্তু সে ভাষা মার্জিত। তাঁর পঞ্চমাস্ক গভীর-রসাত্মক নাটকগুলির কৃত্রিমতা ও আড়ষ্টতা এখানে নেই। মধুসূদনই প্রথম বিলাতি ধরনের প্রহসন রচনা করেন। মোলিয়েরের প্রহসন ও ‘রেস্টোরেশন যুগে’-র ইংরেজি কমেডির প্রভাব পড়াও বিচিত্র নয়।<sup>৪</sup> মধুসূদনের প্রহসন ছুটিতে সমাজ-বিদ্রূপ আছে, কিন্তু বিদ্রূপরসই এখানে মুখ্য হয়ে ওঠে নি—প্রসঙ্গ কোতূকের দিকটিই এখানে বেশী ফুটেছে।

প্রহসন রচনায় মধুসূদন মৌলিকত্বের পরিচয় দিলেও, প্রহসন রচনা তাঁর প্রতিভার স্বক্ষেত্র ছিল না। প্রহসনকে উচ্চতর শিল্পকর্মে পরিণত করেছেন দীনবন্ধু মিত্র। আসল কথা, দীনবন্ধুর (১৮৩০-১৮৭৩) নাট্যপ্রতিভার একটি বিশিষ্ট শক্তি প্রকাশিত হয়েছে তাঁর হাস্যরসসৃষ্টির অসাধারণ মৌলিকতায়। দীনবন্ধুর শ্রেষ্ঠ নাটক ‘সধবার একাদশী’কে (১৮৬৬) নাট্যসমালোচকেরা প্রহসনের অন্তর্ভুক্ত করেছেন।<sup>৫</sup> কিন্তু বাংলা সাহিত্যের এই অসাধারণ নাটকখানিকে ‘প্রহসন’ আখ্যা দিলে বোধ হয় গ্রন্থটির উপর অবিচার করাই হবে। (হয়তো অতিরিক্ত মঞ্চপানের কুফল দেখানোর জন্যই নাট্যকার নাটক রচনা শুরু করেছিলেন কিন্তু এই জাতীয় প্রচণ্ডধর্মী উদ্দেশ্যকে অতিক্রম করে দীনবন্ধু জীবনরহস্যের গভীরে প্রবেশ করেছেন। তাই এখানকার

৪। মধুসূদন ও করাসী সাহিত্য : দেবেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, প্রবাসী, আষাঢ়, ১৩৫১।

৫। বাংলা নাটকের ইতিহাস : অজিতকুমার ঘোষ, পৃ: ৭৩। বঙ্কিমচন্দ্র নিজেরও সধবার একাদশীকে প্রহসনই বলেছেন। (‘কিঞ্চিৎ জলযোগের’ সমালোচনা দ্রষ্টব্য : বঙ্গদর্শন, চৈত্র, ১২৭২) বঙ্কিমচন্দ্র বস্তু ‘প্রহসন’ শব্দটিকে একটি বিস্তৃত অর্থেই প্রয়োগ করেছেন।

হাস্যরস সহানুভূতির অশ্রুজলে স্নিগ্ধ, জীবনরসের গভীরতায় সমৃদ্ধ।<sup>৬</sup> ‘বিয়ে-পাগলা বুড়ো’ (১৮৬৬) ও ‘জামাই বারিক’ (১৮৭২)—দুটিকে বিস্ময়কর প্রহসন বলা চলে। প্রথমটিতে রাজীবলোচনের বৃদ্ধবয়সে তরুণ সাজার উৎকট আকাজক্ষা ও তার ‘কৌতুকাবহ অথচ করুণ’ পরিণতিকে স্বাভাবিক ও মার্ধকভাবে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। কুলীন ও নিকরমা ঘরজামাইয়ের দ্বিপত্নীক সমস্যা, দৈনন্দিন জীবনের কৌতুকাবহ খণ্ডচিত্রগুলি ও হাস্যরসের স্বতঃস্ফূর্ত প্রবাহ প্রহসনটিকে একটি বিশিষ্ট শিল্পমূল্য দিয়েছে। প্রহসনের মধ্যেও করুণ রসের একটি অন্তঃশীল ধারা দীনবন্ধুর প্রহসনগুলিতে অভিনব স্বাক্ষর করেছে। এ দিক দিয়ে বাংলা প্রহসনের ইতিহাসে দীনবন্ধুর প্রহসনগুলি একটি বিশিষ্ট শ্রেণী বললেও অত্যাক্তি হয় না।<sup>৭</sup> মোহিতলাল একটি সংক্ষিপ্ত মন্তব্যে এর কারণ নির্দেশ করেছেন: “করুণকে উজ্জলতর করিবার জগু তিনি হাস্যরসের অবতারণা করেন; কারণ এই জাতীয় রসসৃষ্টিতে করুণ ও হাস্য তুল্যমূল্য।”<sup>৮</sup>

বিচিত্র-প্রতিভাধর জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৪৮-১৯২৫) নাটক ও প্রহসন রচনাও সিন্ধু ছিলেন। স্বদেশপ্রেমমূলক ঐতিহাসিক নাটক ও অহুবাদ রচনায় তিনি সমধিক কৃতিত্বের পরিচয় দিলেও প্রহসনের ক্ষেত্রেও তিনি কিছু কিছু নতুনত্বের সৃষ্টি করেছিলেন। উজ্জলমধুর কৌতুকরস ও সুসংযত কচিবোধ তিনি প্রহসনের ক্ষেত্রেও প্রয়োগ করেন। তাঁর প্রহসনগুলিকে কৌতুকহাস্যোজ্জ্বল ‘বিস্ময়কর প্রহসন’-ও বলা যায়। সামাজিক দিক বাদ দিয়ে প্রহসন রচনা করা সম্ভব নয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনে সামাজিক বিদ্রোহের ভাবটি যে অল্পপস্থিত এমন কথা বলা যায় না—কিন্তু ব্যঙ্গ-বিদ্রোহের আক্রমণাত্মক রীতি অপেক্ষা তাঁর প্রহসনে সহজ কৌতুকের স্নিগ্ধতাই প্রাধান্য লাভ করেছে। তা ছাড়া মধুসূদন ও দীনবন্ধু যেমন সমাজদেহের মর্মস্থল পর্যন্ত তাঁদের সন্ধানী দৃষ্টির সাহায্যে আলোকিত করেছিলেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সেই নগ্ন বাস্তবতার রূপটি উদ্ঘাটিত করার চেষ্টা করেন নি, শুধু সামাজিক ও ব্যক্তিজীবনের অসঙ্গতিগুলির বহিরাশ্রয়ী রূপকেই কৌতুক-পরিহাসে রসোজ্জ্বল করে

৬। “হাস্যরসিকের সহানুভূতি অতি সচেতন; কবির ভাবপ্রবণতা ইহাতে নাই, কারণ ইহাও তাহার কাছে হাস্যকর। কিন্তু কবির ভাবকল্পনার মতই তাহার স্বাভাবিক প্রজ্ঞা ও সহজ অনুভূতি জীবনকে সঙ্গীর্ণভাবে না বুঝিয়া স্নিগ্ধভাবে ও সমগ্রভাবে গ্রহণ করে। তাই কোন হুমুসরী সমালোচক লিখিয়াছেন: The humourist sees life more widely and wisely than any of the seers. It is not an intense and narrow nature...the humourist can gaze at the totality of the world's life.”

—দীনবন্ধু মিত্র : ডঃ হুম্মীলকুমার দে, পৃ: ৫৯ ৬০

তুলেছেন।<sup>৮</sup> তাঁর প্রথম প্রহসন ‘কিঞ্চিং জলযোগ’ (১৮৭২)-এ কেশবচন্দ্রের প্রতি কটাক্ষ আছে। আতিশয্যধর্মী জ্ঞান-স্বাধীনতা নিয়ে কৌতুককর ঘটনা-বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করা হয়েছে—কিন্তু কোথাও বিদ্রোহের জ্বালা নেই ও ব্যক্তিগত আক্রমণের তীব্রতাও নেই। ‘এমন কর্ম আর করব না’ (১৮৭৭) জ্যোতিরিন্দ্রনাথের দ্বিতীয় প্রহসন। পরে এই প্রহসনটির নাম পরিবর্তন করে ‘অলীকবাবু’ রাখা হয় (১৯০০)। ‘হিতে বিপরীত’ (১৮৯৬), ‘হঠাৎ নবাব’ (১৮৮৪), ‘দায়ে পড়ে দায়গ্রহ’ (১৩০৯) প্রভৃতি প্রহসনগুলিতেও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রতিভার পরিচয় পাওয়া যায়। প্রহসনকে তিনি একটি সংযত স্তম্ভ দান করেন। শুভ্রোজ্জ্বল হাস্যরস ছাড়াও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনের আর একটি বৈশিষ্ট্য আছে। তাঁর প্রহসনগুলি প্রধানত মোলিয়েরের প্রহসনগুলির আদর্শে রচিত হয়েছে। ‘হঠাৎ নবাব’ ও ‘দায়ে পড়ে দায়গ্রহ’ প্রহসন দুটি যথাক্রমে মোলিয়েরের ‘Le Bourgeois Gentilhomme’ ও ‘Marriage Force’ প্রহসন দুটির অনুবাদ। এই দুটি প্রহসন ছাড়াও অল্প প্রহসন-গুলিতেও মোলিয়েরের কমেডি ও প্রহসনের অল্পবিস্তর প্রভাব আছে। বাংলা সাহিত্যে মধুসূদনই সর্বপ্রথম প্রহসনের ক্ষেত্রে মোলিয়ের-রসিকতাকে প্রবর্তন করেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এই অসাধারণ লিপিতত্ত্ব ফরাসী নাট্যকারকে বাঙালীর মনোজীবনে স্প্রতিষ্ঠিত করেন। পরবর্তীকালে গিরিশচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল, প্রমথনাথ বসু প্রমুখ নাট্যকার মোলিয়েরের পথ অনুসরণ করেছেন।

উনবিংশ শতাব্দীর অষ্টম ও নবম দশকে সামাজিক নকশা-নাটক ও প্রহসন রচিত হয়। বিধবা বিবাহের জের তখনও ছিল। সামাজিক ও পারিবারিক জীবনের ক্রটিবিচ্যুতি দেখানোই ছিল এই জাতীয় প্রহসনগুলির মূল উদ্দেশ্য—অনেকক্ষেত্রে ব্যক্তিগত ও পারিবারিক বিষয় অত্যন্ত উৎকট হয়ে উঠেছিল। ‘কিঞ্চিং জলযোগ’ প্রহসনের সমালোচনায় বঙ্কিমচন্দ্র তৎকালীন প্রহসন সম্পর্কে যে মন্তব্য করেছেন তা উল্লেখযোগ্য :

“একেই কি বলে সভ্যতার জন্মাবধি প্রহসনের কিছু ছড়াছড়ি হইয়াছে। সেই সকল পাঠে আমরা স্থির করিয়াছি যে হাস্যরসবিহীন অশ্লীল প্রলাপকেই বঙ্গদেশে প্রহসন বলে। দুইখানি প্রহসন এই পরিভাষা হইতে বিশেষরূপে বর্জিত, একেই কি বলে সভ্যতা এবং সভ্যতার একাদশী। সভ্যতার একাদশী অশ্লীলতা দ্বায়ে দূষিত হইলেও অশ্লীল গুণে ভারতবর্ষীয় ভাষায় এরূপ প্রহসন দুর্লভ। “কিঞ্চিং জলযোগ” এই দুই

৮। “দীনবন্ধু প্রভৃতি ঝড়ো হওয়ার বেগে সমাজের হৃদয়বেশটি উড়াইয়া লইয়া গিয়াছেন, কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যুদ্ধ মলয় পর্বনের স্থায় সেই বেগটি লইয়া নাড়াচাড়া করিয়াছেন যাত্রা; হস্তঃ তাহার নাটকে বাস্তবের নগ্নতা ফুটিয়া উঠে নাই।”—বাংলা নাটকের ইতিহাস—অজিতকুমার ঘোষ, পৃঃ ১১৫।

প্রহসনের তুল্য নহে বটে কিন্তু ইহাকেও বর্জিত করিতে পারি। ইহাও একখানি উৎকৃষ্ট প্রহসন। এ প্রহসনের একটি গুণ এই যে তৎপ্রণেতা প্রহসন লিখিতে নাটক লিখিয়া ফেলেন নাই। অনেকেরই প্রণীত প্রহসন, প্রহসন নহে, অপকৃষ্ট নাটক মাত্র; এ প্রহসন প্রহসন মাত্র, কিন্তু অপকৃষ্ট নহে।”২

✓ যশস্বী নট ও নাট্যকার গিরিশচন্দ্র ঘোষের (১৮৪৪-১৯১১) নাটকের পরিধি যেমন বিপুল তেমনি বিচিত্র। কিন্তু প্রহসন রচনায় তিনি তেমন কৃতিত্ব দেখাতে পারেন নি। হাস্যরসের প্রকৃতিও খুব উন্নত শ্রেণীর নয়। তাঁর প্রহসনগুলিকে তিনি ‘পঞ্চরং’ আখ্যা দিয়েছেন। গিরিশচন্দ্রের মতো অমৃতলাল বসুও (১৮৫৩-১৯২৯) ছিলেন একাধারে নট ও নাট্যকার। ব্যঙ্গবিজ্ঞপাত্মক সামাজিক নকশা নাটক ও প্রহসন-রচয়িতা হিসাবেই প্রধানত অমৃতলালের খ্যাতি। অমৃতলালের প্রহসনগুলিকে কৌতুকরসপ্রধান বিশুদ্ধ প্রহসন না বলে বিজ্ঞপাত্মক প্রহসন বলাই অধিকতর সঙ্গত। অমৃতলাল ছিলেন মূলত স্টাটারিস্ট—তাঁর বিজ্ঞপ ছিল যেমন তীক্ষ্ণ, তেমনি মর্মান্তিক। দীনবন্ধুর মতো তিনি হিউমারের ‘কান্না-হাসির গঙ্গাযমুনার’ জীবনরহস্যকে আবিস্কার করতে পারেন নি; জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মতো কৌতুকহাস্যের সহজ ও নির্দোষ অভিব্যক্তিও তাঁর প্রহসনে ছিল না। বুদ্ধিদীপ্ত বাক্‌চাতুর্য ও কথার মারপ্যাচ অমৃতলালের প্রহসনগুলির উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। প্রহসনগুলিতে প্রধানত পাশ্চাত্য-ভাবাপন্ন ও সনাতন-আচার-আদর্শ-ভ্রষ্ট সমাজকেই ব্যঙ্গ করা হয়েছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষদিকে হিন্দুধর্মের যে পুনরুত্থান ঘটেছিল, অমৃতলালের প্রহসনগুলিতে তারই ভাবাদর্শ লক্ষ্য করা যায়। গিরিশচন্দ্রের প্রহসনগুলিতেও এই পাশ্চাত্য-অনুকরণপ্রিয়তাকে ব্যঙ্গ করা হয়েছে। মধুসূদন ও দীনবন্ধু যেমন ইয়ংবেঙ্গলের নৈতিক বিকৃতি দেখিয়েছিলেন, তেমনি তথাকথিত ধর্মধ্বজীদের গোপন লাম্পটোর মুখোসকেও উদ্ঘাটিত করেছেন। সামাজিক কুপ্রথাগুলির বিকল্লেও পূর্ববর্তীযুগের প্রহসন-রচয়িতারা লেখনী সঞ্চালন করেছিলেন। কিন্তু গিরিশচন্দ্র বা অমৃতলাল সনাতন আদর্শের প্রতিই সহানুভূতি দেখিয়েছেন। ‘বিবাহ বিভ্রাট’ (১৮৮৪) প্রহসনটিই প্রহসন-রচয়িতা অমৃতলালের খ্যাতি স্প্রতিষ্ঠিত করে। শিক্ষিতা মহিলার চিন্তা-বিকৃতিকে নাটকে খুব রসালো করে ফোটানো হয়েছে। নব্যযুবকদের বিলাত যাত্রার উৎকট নেশা নিয়ে ব্যঙ্গ করা হয়েছে ‘কালাপানি’-তে (১৮৯৩)। অমৃতলালের ‘বোমা’ (১৮৯৭) প্রহসনটিও এক সময়ে খ্যাতিলাভ করেছেন। শিক্ষিতা তরুণীর উৎকট রোমান্সগ্রস্ততা ও ব্রাহ্মসমাজের প্রতি কটাক্ষ এই প্রহসনটিতে অত্যন্ত পরিষ্কৃত

হয়েছে।<sup>১০</sup> অমৃতলালের প্রহসনগুলির মধ্যেও মোলিয়েরের প্রভাব আছে। ‘চোরের উপর বাটপাড়ি’ (১৮৭৬) প্রহসনের কাহিনীবৈচিত্র্যের উপরে মোলিয়েরের ‘The School for Wives’-এর প্রভাব পড়েছে। ‘রূপণের ধন’ (১৯০০) প্রহসনটিতে মোলিয়েরের The Miser (L’ Avare) প্রহসনটির প্রভাব আছে। অমৃতলালের প্রহসনে বিষয়বৈচিত্র্য কম নয়। কিন্তু বিস্তৃত প্রহসনের সংখ্যা সেই তুলনায় কম।

রবীন্দ্রনাথের প্রহসনের সংখ্যা বেশী নয়। কিন্তু স্বল্পসংখ্যক প্রহসনের মধ্যে তাঁর স্বকীয়তা ও অনন্যসাধারণ শিল্পরীতি প্রকাশিত হয়েছে। সূক্ষ্ম রসবোধ, পরিমার্জিত রুচি ও সুসংযত সুবিস্তৃত সংলাপ রবীন্দ্রনাথের প্রহসনগুলির বৈশিষ্ট্য। রবীন্দ্রনাথের প্রহসনগুলিতে কোন বিজ্ঞপয়সম্পূর্ণ আক্রমণাত্মক ভাব নেই। পরিহাস-রসিকতা ও শিল্প কৌতুক তাঁর প্রহসনগুলিকে আলোকোজ্জ্বল করে তুলেছে। ‘বৈকুণ্ঠের খাতা’ (১৩০৩) প্রহসনটিতে কেদার ও তিনকড়ির চরিত্রকে পাশাপাশি এনে হাস্যরস সৃষ্টি করা হয়েছে। ‘চিরকুমার সভা’ (১৩৩২) ও তার মাজিত সংস্করণ ‘শেষরক্ষা’ (১৩৩৫) প্রহসন-রচয়িতা রবীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি। চিরকুমারদেব চরিত্রের কৌতুক-বহু অসঙ্গতি ও ঘটনার জটিলতা এক প্রসঙ্গমধুর পরিতৃপ্তির মধ্যে পরিসমাপ্ত হয়েছে। লঘু-তরল পরিহাসরসিকতা, ঘটনা ও চরিত্রের কৌতুককর অসঙ্গতি রবীন্দ্রনাথের প্রহসনগুলির সর্বপ্রধান বৈশিষ্ট্য। ভাবে ও ভঙ্গিতে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনের সঙ্গেই এর একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে।

## ॥ ২ ॥

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর নাট্যজীবন-সম্পর্কিত একটি তথ্যপূর্ণ প্রবন্ধে প্রহসন রচনা বিষয়ে নিম্নোক্তরূপ মন্তব্য করেছেন :

“বিলাত হইতে ফিরিয়া আসিয়া আমি কলিকাতার বঙ্গমঞ্চসমূহে অভিনয় দেখি। এবং সেই সময়েই বঙ্গভাষায় লিখিত নাটকসমূহের সহিত আমার পরিচয় হয়।...”

“প্রথমতঃ প্রহসনগুলির অভিনয় দেখিয়া সেগুলির স্বাভাবিকতা ও সৌন্দর্যে মোহিত হইতাম বটে, কিন্তু সেগুলির অল্পীলতা ও কুচুচি দেখিয়া ব্যথিত হই। ঐ সময়ে কল্পি অবতারণা—একখানি প্রহসন গাঢ়ে পঢ়ে রচনা করিয়া ছাপাই। পরে

১০। ডাঃ হুম্মার সেন বলেন : “জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘এমন কর্ণ আর করব না’ প্রহসনের অনুসরণে বধু কিশোরীর মুখ দিয়া বকিমের লেখার Parody করা হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের রচনার প্রতি কটাক্ষ এবং তাঁহার একটি কবিতার Parody-ও আছে।”

—বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস ( দ্বিতীয় খণ্ড ) পৃঃ ৩৮১।

আমার পূর্বরচিত কতকগুলি হাসির গান একত্রে গাঁথিয়া “বিরহ” নাটক রচনা করি। এবং ক্রমে সে নাটক ঠাঁর থিয়েটারে অভিনীত হয়। পরে ‘প্রায়শ্চিত্ত’ রচনা করি এবং সেখানে ক্লাসিকে অভিনীত হয়।”<sup>১১</sup>

দ্বিজেন্দ্রলাল ছাখানি বিজ্ঞপাত্মক নাটিকা ও প্রহসন রচনা করেছিলেন : ‘সমাজ বিভ্রাট ও কঙ্কি অবতার’ (১৮৯৫), ‘বিরহ’ (১৮৯৭) ‘ত্ৰাহম্পর্শ বা স্ত্রী পরিবার’ (১৯০০), ‘প্রায়শ্চিত্ত’ (১৯০২), ‘পুনর্জন্ম’ (১৯১১) ও ‘আনন্দ বিদায়’ (১৯১২)। কিন্তু রস ও রীতির বিচারে এই ছাখানি প্রহসনের মধ্যেও নানা পার্থক্য ও বৈচিত্র্য আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম প্রহসন ‘কঙ্কি অবতার’। নাট্যকার নামটির সঙ্গে ‘সমাজ-বিভ্রাট’ যুক্ত করে বিষয়টিকে যেন আরও বিশদ করেছেন। পূর্ববর্তী ও পরবর্তী রচনার সঙ্গে মিলিয়ে দেখলেই প্রহসনটির স্বরূপ উপলব্ধি করা যাবে। ‘একঘরে’ নকশার সমাজ-বিজ্ঞপের তীব্রতা এখানেও আছে। নকশাটিতে প্রধানত রক্ষণশীল সমাজপতিদের প্রতিই কটুক্রি করা হয়েছে। কিন্তু প্রহসনখানিতে সমাজের যেখানেই তিনি অসঙ্গতি ও দুর্বলতা দেখেছেন, সেখানেই তিনি কশাঘাত করেছেন। নকশাটিতে ব্যক্তিগত বিবেচ্য তীব্রতর, ক্ষেত্র ও সঙ্কীর্ণ, কিন্তু প্রহসনটির ক্ষেত্র অনেক বেশী বিস্তৃত। তাই আপাতদৃষ্টিতে ও হৃয়ের মধ্যে কিছু মিল থাকলেও প্রকৃতপক্ষে অনেকখানি প্রভেদ আছে। ‘একঘরে’ নিন্দিত হয়েছিল, কিন্তু ‘কঙ্কি অবতার’ অভিনন্দিত হয়েছিল।<sup>১২</sup> ‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসনের সঙ্গে এর চার বছর পরে প্রকাশিত ‘আষাঢ়ে’ (১৮৯৯) কাব্যগ্রন্থটিরও কিছু রীতিগত সম্পর্ক আছে। ‘কঙ্কি অবতারে’র সংলাপগুলি অধিকাংশই “সামিল গড়ে” লেখা। গত্যাত্মক সংলাপরীতিকে ছন্দের শিথিল বিভাগে গেঁথে তোলা হয়েছে। কাব্যরীতির দিক থেকে ‘আষাঢ়ে’ ব্যঙ্গকাব্যের সঙ্গে এর একটি ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে। অবশ্য কাব্যটির রীতি আরও পরিণত।

প্রহসনটিতে নবাহিন্দু, ব্রাহ্ম, গোঁড়া, পণ্ডিত ও বিলাত-ফেরত—এই পাঁচটি সম্প্রদায়ের উপর বিজ্ঞপের শরজাল বর্ষিত হয়েছে। যখন এই পাঁচটি সম্প্রদায়ের মধ্যে বিরোধ ও বিতর্ক চূড়ান্ত হয়ে উঠল, তখন ব্রহ্মার অতুরোধে বিষ্ণু কঙ্কিরূপে অবতীর্ণ হলেন। কঙ্কির এই মধ্যস্থতায় বিবদমান সম্প্রদায়গুলির মধ্যে মিলন স্থাপিত হল। কঙ্কিদেব তাঁদের দিলেন বিশ্বাস, প্রেম ও মহুষ্ণ্ডের মন্ত্র :

১১। আমার নাট্য-জীবনের আরম্ভ : নাট্য-মন্দির, শ্রাবণ, ১৩৭৭।

১২। ‘একঘরে’ পাঠ করিয়া কবির হিন্দুসমাজভুক্ত আত্মীয়স্বাণ্ড অসন্তোষ প্রকাশ করিয়াছিলেন। কিন্তু কঙ্কি-অবতার পাঠ করিয়া রক্ষণশীল সমাজের নেতা বঙ্গবাসীও লিখিয়াছিলেন—“এরূপ পুস্তক বঙ্গ-ভাষায় আর হয় নাই।”

—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃ: ৬৮

কদিন সমাজ একঘরের ভয়ে টিকে থাকে

বিশ্বাস, প্রেম, মহত্ত্বই সমাজটাকে রাখে।

‘কঙ্কি-অবতার’ স্বর্গ ও মর্ত্য, দেবতা ও মানুষ—প্রভৃতি আপাতবিরোধী বিভিন্ন উপাদানে রচিত হয়েছে। দেবলোক ও মানবলোক এখানে একই সমাজভুক্ত। বিজ্ঞপাত্মক রচনায় এই পদ্ধতি নতুন নয়। নাট্যকার অবশ্য গ্রন্থের ভূমিকায় এ সম্পর্কে নাতিদীর্ঘ কৈফিয়ত দিয়েছেন। নাট্যকার আরও বলেছেন যে তিনি এখানে কোনও ব্যক্তি বা সম্প্রদায়কে আঘাত করেন নি,—সমাজের সর্বশ্রেণীর দোষত্রুটিকেই তিনি উদ্ঘাটিত করেছেন। লেখকের এ কৈফিয়ত মিথ্যা নয়। কারণ বিজ্ঞপের তীব্রতা যতই থাক না কেন, বিজ্ঞপের ক্ষেত্র প্রশস্ততর হওয়ার জন্য উপভোগ্য হয়েছে। রাজার কুলপুরোহিত বিভূষিতের পরিকল্পনাটি সবচেয়ে সার্থক হয়েছে। এই ‘স্বরসিক সর্বভুক’ পণ্ডিতটি সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে।

‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসন হিসাবে উচ্চশ্রেণীর নয়। সংলাপ দুর্বল, চরিত্রও সব সময় অনিবার্য নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের অন্যান্য প্রহসনের মত ‘কঙ্কি-অবতার’ের প্রধান ঐশ্বর্য এর হাসির গানগুলি। গানগুলি বাদ দিলে প্রহসনটি নিতান্ত বিশেষত্ববর্জিত। হাসির গান বচয়িতা দ্বিজেন্দ্রলালেরই আর এক দিক তাঁর প্রহসন। সংলাপবৈচিত্র্য, চরিত্র ও ঘটনার উদ্ভট সমাবেশ থেকে সাধারণত হাস্যরস উদ্ভূত হয় নি—হাসির গানের স্বতঃ-স্ফূর্ততাই তাঁর প্রহসনগুলির প্রাণ-সঞ্চার করেছে। ‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসনে সত্যি-কারের কোনো অবিচ্ছিন্ন কাহিনী নেই। অবশ্য প্রহসনের কাহিনীভাগ সাধারণত অকিঞ্চিৎকরই হয়ে থাকে, কিন্তু তার মধ্যেও বাঁধান থাকা উচিত। ‘কঙ্কি-অবতার’-কে কয়েকটি বিচ্ছিন্ন কৌতুকচিত্রের সমষ্টি বলা যায়, চিত্রগুলি ঘনবদ্ধ হয়ে একটি অবিচ্ছিন্ন গতিবেগের সৃষ্টি করে নি। ফলে প্রহসনটির গতিবেগ (action) মাঝে আকস্মিকভাবে ছিন্ন হয়েছে। সরব ও উচ্চকণ্ঠ হাসি খণ্ড-খণ্ড দৃশ্যের মধ্যে মধ্যে যে তরঙ্গের সৃষ্টি করেছে তা বিচ্ছিন্ন চিত্র হিসেবেই উপভোগ্য হয়েছে। স্তবরাং ‘কঙ্কি-অবতার’কে পূর্ণাঙ্গ ও নির্দোষ প্রহসন না বলে বিচ্ছিন্ন কতকগুলি কৌতুকচিত্রের সমষ্টি বলাই অধিকতর সঙ্গত।

দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় প্রহসন ‘বিরহ’ (১৮৯৭)। ‘কঙ্কি-অবতার’ প্রহসনের মধ্যে সামাজিক বিজ্ঞপের স্বর স্পষ্ট। তাই সেখানে কৌতুকের (fun) সঙ্গে বিজ্ঞপের কশাঘাতও (satire) আছে। কিন্তু ‘বিরহ’কে বিশুদ্ধ প্রহসন বলা যায়। আখ্যায়িকা-বিভাগকে ঘোরালো ও জটিল করে তোলা হয়েছে—মূল কাহিনীর সঙ্গে একটি উপকাহিনীর গ্রন্থন করে লেখক ঘটনার মধ্যে একটি ঘূর্ণাবর্তের সৃষ্টি করেছেন। প্রহসনটিতে ঘটনার ঘোরপ্যাচ ও উদ্ভটত্বই হাস্যরসের উদ্রেক করে। .গোবিন্দ

মুখোপাধ্যায় ও তাঁর তৃতীয় পক্ষের কুরুপা জী নির্মলার কৌতুককর দাম্পত্য কলহ দিয়ে কাহিনীর সূত্রপাত করা হয়েছে। নির্মলার বাপের বাড়ি যাত্রার পর থেকে কাহিনীর গতি দ্বিমুখী হয়েছে। জীর অস্থিহীনতায় বিরহের জ্বালায় গোবিন্দ ক্রমশ স্থলকায় হয়ে উঠেছিলেন। ভায়রাভাই ইন্দুভূষণের প্ররোচনা ও রূপসী শালিকার জন্ত ফটো তোলায় আগ্রহের মধ্যে স্থলবুদ্ধি গোবিন্দের চরিত্রের কৌতুককর অসঙ্গতি হাস্যরসের সৃষ্টি করেছে। ইন্দুভূষণ ও চপলার ষড়যন্ত্রই কাহিনীটির মধ্যে গতিসঞ্চার করেছে। জীর পুরাতন বন্ধু শরৎ হালদারের ছবি গোবিন্দকে সন্দেহাতুর করে তুলেছে। ভৃত্য রামকান্তকে নিজের পুনর্বিবাহের মিথ্যা খবর দিয়ে গোবিন্দ স্বকৌশলে কাজ হাসিল করতে চেয়েছিলেন। কিন্তু চপলার কাছে সব শুধু ধরাই পড়ে নি, উলটে চপলাই পুরুষবেশ ধরে এমন করে তাঁকে ঠকিয়েছে যে এক প্রবল হাস্যাবেগের মধ্যে কাহিনীর মিলন-মধুর উপসংহার ঘটেছে।

নাট্যকার ‘বিরহ’ প্রহসনটি উৎসর্গ করেছেন রবীন্দ্রনাথকে। উৎসর্গপত্রে তিনি প্রহসনটির উদ্দেশ্য সম্পর্কে নির্দেশ দিয়েছেন: “আমার এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য— অল্পায়তনের মধ্যে বিরহের হাস্যকর অংশটুক দেখানো।” কিন্তু নাট্যকার তাঁর এই প্রতিশ্রুতি রক্ষা করতে পারেন নি। বিরহের রোমাণ্টিক স্বরূপের মধ্যে হাস্যকর অসঙ্গতি আবিষ্কৃত হলেও, সমগ্র প্রহসনের পক্ষে উক্ত অংশ নিতান্তই গোণ হয়ে উঠেছে। জী-চরিত্র সম্পর্কে গোবিন্দের মনে অমূলক সন্দেহ থেকে আরম্ভ করে হৃদয়নাথ চৌধুরী-বেশী চপলার আবির্ভাব পর্যন্ত ঘটনার মধ্যে বিরহের কোনো হাস্যজনক অংশ দেখানো হয় নি। একটি অমূলক সন্দেহ দূর করে গোবিন্দ ও তার জীর মধ্যে মিলন ঘটিয়ে দেওয়ার প্রচেষ্টার মধ্যেই যেন প্রহসন-রচয়িতার সমস্ত শক্তি নিঃশেষিত হয়েছে—লেখকের মূল উদ্দেশ্য চাপা পড়েছে। তা ছাড়া আর একটি কারণও আছে। রামকান্ত ও গোলাপীর উপকাহিনীকে এত বেশী প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে যে, সেখানেও নাট্যকারের আসল উদ্দেশ্য ফুটে উঠতে পারে নি। নাট্যকারের অভিপ্রায়কে গোণ করে প্রহসনের শেষদিকে উপকাহিনীর বৈচিত্র্যই দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। এই দিক থেকে বিচার করলে ‘বিরহ’ নামকরণটি খুব বেশী যুক্তিযুক্ত হয়েছে বলে মনে হয় না। বোকামিতে চালাকিতে মেশানো রামকান্তের চরিত্রটি ভালো ফুটেছে। প্রহসনটির দৃশ্যসংস্থানের মধ্যে স্থানগত বৈচিত্র্য আছে—কৃষ্ণনগরে গোবিন্দের বাড়ি, ইন্সথালিতে চূণীনদীর একটি নিভৃত ঘাট, হুগলীর একটি ঘাটের সমীপবর্তী পানের দোকান, হুগলীর নীলরতন চট্টোপাধ্যায়ের বাড়ি প্রভৃতি চারটি দৃশ্যান্তর আছে। প্লটকে অপেক্ষাকৃত জটিল করার জন্তই লেখক দৃশ্যবৈচিত্র্যের অবতারণা করেছেন। নীলরতন চট্টোপাধ্যায়ের অন্তঃপুরিকাদের তাসখেলার দৃশ্যটি



সম্ভবত 'একেই কি বলে সভ্যতা'-র অনুরূপ দৃশ্যটি থেকে কল্পিত হয়েছে। প্রহসনটির গানগুলিই কৌতুকরসকে জমিয়ে তুলেছে—'হাসির গানে'র কয়েকটি বিখ্যাত গান এখানে সন্নিবেশিত হয়েছে। 'এস এস বধু এস'-র মতো কীর্তনের প্যারডি রচনা করে নাট্যকার কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছেন।

### । ৩ ।

'দ্রাহম্পর্শ' বা 'স্বামী পরিবার' ( ১৯০০ ) প্রহসনটি কোনো দিক থেকেই সার্থক হতে পারে নি। এই প্রহসনটি হাস্যরসিক দ্বিজেন্দ্রলালের খ্যাতিকে ক্ষুণ্ণই করেছে। হাস্যরসের মধ্যে কোনো শালীনতা বা সংযম নেই। বাংলা প্রহসনের "অশ্লীলতা ও কুৎসি" দেখে দ্বিজেন্দ্রলাল এর মোড় ফেরাতে চেয়েছিলেন। কিন্তু তিনি যে সর্বত্র তাঁর প্রতিশ্রুতি রক্ষা করতে পারেন নি, তার একটি বড় প্রমাণ 'দ্রাহম্পর্শ' প্রহসনটি। স্থূল রসিকতা ও "নিয়ন্ত্রণের ভাঁড়ামি" তাঁর প্রহসনটিকে একখানি 'Low Comedy'-তে পরিণত করেছে। লঘুরসই প্রহসনের উপজীব্য। কৌতুহলোদ্দীপক ঘটনা, বাক্চাতুর্য ও ব্যঙ্গ-কৌতুকের সরস পরিবেশনই প্রহসনকে জমিয়ে রাখে। কিন্তু রসিকতারও একটি মাত্রাজ্ঞান খাকা উচিত। সংযম যে কোন আটেরই বড় লক্ষণ। রসের অসংযম প্রহসনের মতো লঘুরসাত্মক নাটিকার পক্ষেও অসম্ভব। 'দ্রাহম্পর্শ' প্রহসনটিতে সেই শিল্পবিরোধী রসের অসংযমই দেখা দিয়েছে।

রাজা বিজয়গোপাল, তাঁর মধ্যমপুত্র আনন্দগোপাল ও পৌত্র ( জ্যেষ্ঠ পুত্রের পুত্র ) কিশোরগোপাল এই তিনজন মিলে দ্রাহম্পর্শের সৃষ্টি করেছে। 'দ্রাহম্পর্শ'র কেন্দ্রীয় বিষয় হল একটি বিবাহ-বিভ্রাট কাহিনী। বৃদ্ধবয়সে বিজয়গোপালের বিবাহলিপ্সা, পুত্র আনন্দগোপালের সঙ্গে কৌতুকর সংঘর্ষ, রানীর মিথ্যা মৃত্যুরটনা, বিবাহবাসরে একাধিকবার পাত্রের পরিবর্তন, পিতা-পুত্রের বিবাদ মীমাংসার মুহূর্তেই পিতামহ ও পিতৃব্যের ঈর্ষিত পাত্রীর কিশোরের কণ্ঠে মালাদান প্রভৃতি কাহিনী দ্রুতগতিতে ও অবিস্মারকর ঘটনাসংস্থানের মধ্য দিয়ে একটি মিলনমধুর পরিণতি লাভ করেছে। ভূদেব, শ্রামল ও তার সহচরবর্গ মিলে কাহিনীর একটি সংক্ষিপ্ত উপকাহিনী রচনা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভার একটি প্রধান দুর্বলতা হল কাহিনীবিজ্ঞাসের শিথিলতা ও অনিবার্যতার অভাব। 'দ্রাহম্পর্শ'ও এ দুর্বলতা আছে। সংলাপসৃষ্টিতে দীনবন্ধু ও অমৃতলাল যে বাক্যকুশলতা দেখিয়েছেন, দ্বিজেন্দ্রলালের পক্ষে তাও ছিল অনায়ত্ত। 'দ্রাহম্পর্শ' যে জাতীয় কাহিনীর অবতারণা করেছেন, তা বাংলা প্রহসনের ইতিহাসে অজ্ঞাত নয়। বৃদ্ধ বয়সে বিয়ে

করতে গিয়ে বিল্ডার্ট—বাংলা প্রহসনের একটি অতি পরিচিত কথাবস্তু। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল অসুচিত রসিকতা ও স্থূল ঠাট্টা-ইয়ারকি দিয়ে ঘটনাটিকে ভরে তুলেছেন। একই পাত্রী নিয়ে পিতা-পুত্রের হাতাহাতি, ভূদেব ডাক্তারের রানী সম্পর্কে কুৎসিত রসিকতা, পিতা-মাসী-পিসী নিয়ে কুচিবিগহিত পরিহাস (যাদব। নয়ত কি, তোমার বিশ্বাস উনি একটা মাসি পিসি বিয়ে কর্তে চান?) রসচেতনা আহত করে। কোনো সমালোচক ডাক্তার ভূদেব চরিত্রটির প্রসঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অলীকবাবুর উল্লেখ করেছেন।<sup>১৩</sup> কিন্তু বস ও কুচির দিক দিয়ে এই ছুটি চরিত্র বিপরীতমুখ বললেও অত্যুক্তি হয় না। অলীকবাবুর হাস্যরস সংযম, শালীনতা ও মাজিতকুচির উপর প্রতিষ্ঠিত, অপরপক্ষে ডাক্তার ভূদেবের হাস্যরসকে কষ্টকল্পিত ভাঁড়ামি বলে মনে হয়।<sup>১৪</sup> এই অক্ষম রচনাটির মধ্যে “পারত জন্ম না কেউ বিষ্যংবারের বারবেলা,” “হতে পার্তাম আমি মস্ত একটা বীর” প্রভৃতি বিখ্যাত হাসির গানগুলিই একমাত্র সম্পদ।

‘প্রায়শ্চিত্ত’ (১৯০২) ‘বহুত আচ্ছা’ নামে ক্লাসিক থিয়েটারে অভিনীত হয়। ‘প্রায়শ্চিত্ত’ সমাজবিদ্রোহমূলক প্রহসন। প্রহসনটির উৎসর্গপত্র থেকেই বিষয়বস্তুটিও জানা যায়। বালাবন্ধু ব্যারিস্টার যোগেশচন্দ্র চৌধুরীকে গ্রন্থোৎসর্গকালে তিনি লিখেছিলেন : “বিলাতক্ষেত্র সমাজে যে অর্থলোলুপতা, কৃত্রিমতা ও বিলাসিতা প্রবেশ করিয়াছে—তাহা তোমাকে স্পর্শ করে নাই”। বিলাতক্ষেত্রত সমাজের ‘অর্থলোলুপতা, কৃত্রিমতা ও বিলাসিতা’-র চিত্র আঁকাই প্রহসনটির উদ্দেশ্য। প্রহসনটির মধ্যে তিনটি কাহিনী প্রথিত হয়েছে—নবাহিন্দুগণ ও তাঁদের জীদের কাহিনী, ইন্দুমতী, সরোজিনী ও বিনোদবিহারীর কাহিনী ও চম্পটিসাহেবের কাহিনী। বিলাতক্ষেত্রত সম্প্রদায়ের আচার-আচরণের আতিশয্য, নবাহিন্দুদের জীশিক্ষা দেওয়ার উৎকট প্রচেষ্টা ও শিক্ষিতা মহিলাদের শিক্ষার নামে কুশিক্ষাকে এখানে ব্যঙ্গ করা হয়েছে।

বিলাতক্ষেত্রত চম্পটি ও নবাহিন্দুদের উৎকট সাহেবিয়ানার সঙ্গে ইন্দুমতীর বিবাহ ব্যাপারটিকে যুক্ত করে কাহিনীর মধ্যে জটিলতার সৃষ্টি করা হয়েছে। অর্থলিপ্সু,

১৩। বাংলা নাটকের ইতিহাস : অজিতকুমার ঘোষ, পৃঃ ২০৪।

১৪। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনী ও সাহিত্য আলোচনা করতে গিয়ে যারা তাঁর অবিস্মৃত প্রশস্তি রচনাই করেছেন, তাঁদেরও একজন এই প্রহসনটি সম্পর্কে বিরাগ মন্তব্য না করে পারেন নি—“এই প্রহসনের ঘটনাপরম্পরা হাস্যোদ্দীপক হইলেও এবং তাহাতে নীতিশিক্ষার উপাদান থাকিলেও এই পুস্তকের হাস্যরস নির্দোষ বলা যায় না এবং এই পুস্তকে দ্বিজেন্দ্রলালের অনাবিল ব্যঙ্গের সুনাম রক্ষিত হয় নাই।...দ্বিজেন্দ্রলাল এই পুস্তকের পুনর্মুদ্রণ সম্বন্ধে তাগ করেন।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃঃ ৭১-৭২।

হীনচরিত্র ও ব্যর্থ ব্যারিস্টার চম্পটি'র সঙ্গে রেবেকার বিবাহ বিচ্ছেদ ও ধনী বিধবা ইন্দুমতীর উৎকট রোমাঙ্গগ্রস্ততাকে সমভাবেই ব্যঙ্গ করা হয়েছে। বিনোদবিহারী ও সরোজিনীর মিলিত ষড়যন্ত্রই চম্পটি এবং ইন্দুমতীকে শিক্ষা দিয়েছে। উগ্র সাহেবিয়ানার পরিণাম দেখানো হয়েছে—নবাহিন্দু ও তাঁদের স্ত্রীদের মত পরিবর্তন হয়েছে। শেষ দৃশ্রে দেখা যায় যে চম্পটি একেবারে খুঁটি বাঙালীতে পরিণত হয়েছে—তার হাতে এক হুকো। তর্কপঞ্চানন তাঁকে ‘গোময় ভক্ষণ’ করে প্রায়শ্চিত্ত করার নির্দেশ দিচ্ছেন। নাটকের শেষদিকে পরিবর্তিত চম্পটির মুখ দিয়ে লেখক বলিয়েছেন: “দেখছি যে বিলিতি চালের চেয়ে বাঙ্গালীর পক্ষে দেশী চালই বহৎ আছে। বাঙ্গালীর বাঙ্গালিয়ানাই বহুত আছে।” কিন্তু চম্পটির এই পরিবর্তনকে নিতান্ত আকস্মিক বলে মনে হয়। দ্বিতীয় অঙ্ক ষষ্ঠ দৃশ্রে চম্পটি যখন ইন্দুমতীকে পরিত্যাগ করেছেন, তখন তাঁর কথার মধ্যে আর যে পরিচয়ই থাকুক না কেন, অস্তুত বাঙালী হওয়ার কোন আকাঙ্ক্ষাই দেখা যায় নি। চম্পটির এই পরিবর্তনের কারণগুলি স্থপষ্ট করে তুললে উপসংহারটি আরও সঙ্গত হতে পারত। দ্বিতীয়ত, প্রেম-ও বিবাহ-সম্পর্কিত মাত্রাতিরিক্ত রোমাঙ্গকেও কটাক্ষ করা হয়েছে। চম্পটির উক্তি থেকেই এ ব্যাপারটি পরিস্ফুট হয়েছে: “আমি দু’বার বিয়ে করেছি—একবার প্রেমের জন্তে, একবার টাকার জন্তে, দু’বার ঠকেছি। Logically দাঁড়াচ্ছে যে বিয়ে করাটাই mistake”। ইন্দুমতীর প্রেমোন্মাদনাকেও অতিরিক্ত রং ফলিয়ে পরিহাস করা হয়েছে। ইন্দুমতীর উৎকট আচরণ ও উক্তি প্রবল হাস্যবেগ সঞ্চার করে: “চম্পটি! চম্পটি! চম্পটি—? [মুখ ঢাকিয়া]—আহা কি মধুর নাম। চেহারার উপযুক্ত নামই বটে।...আর গলার আওয়াজ ঠিক যেন—একেবারে চটি জুতো। আর নাক! আঃ কি নাক!—চম্পটি হে, তোমার পোষাক ভালো, নাম ভালো, গলার স্বর ভালো—কিন্তু সবচেয়ে ভালো তোমার নাকটা।” (২য় অঙ্ক, ২য় দৃশ্য)

শিক্ষিতা রোমাঙ্গগ্রস্তা নায়িকার চরিত্রের কোঁতুককর অসঙ্গতি অমৃতলালের প্রহসনগুলির প্রভাবজাত বলে মনে হয়। তবে অমৃতলালের রচনায় বিজ্রপের ঝাঁজ অনেক বেশী। স্ত্রীশিক্ষা ও স্ত্রীস্বাধীনতা সম্পর্কে যে সমস্ত চিত্র ও চরিত্র আছে, তার সর্বত্রই রংফলানো। উমেশ ও স্ত্রীর শিক্ষিতা স্ত্রীর আচার-আচরণ অসম্ভব ও বিসদৃশ। হাশুরসের মূলে থাকে অসঙ্গতি—কিন্তু সেই অসঙ্গতিকেও যত বেশী সম্ভাব্যতার সীমার মধ্যে ফোটানো যায়, হাস্যরস তত বেশী সার্থক। অসঙ্গতি যদি সম্ভাব্যতার সীমা লঙ্ঘন করে, তা হলে হাস্যরস জমে ওঠার পক্ষে বাধা ঘটে। দ্বিতীয় অঙ্কের ষষ্ঠ দৃশ্যের শেষে ‘ইন্দুমতীর গাইতে গাইতে প্রস্থান’—নিতান্ত অর্থহীন।

কারণ ঠিক তার আগেই সে চম্পটির কাছ থেকে রুচভাবে প্রত্যাখ্যাত হয়েছে—গান গাওয়ার মতো মানসিক অবস্থা থাকা সম্ভব নয়। বিনোদবিহারীর চরিত্রটি ভালো ফুটতে পারে নি। পূর্ববঙ্গের ভাষা ব্যবহারের সার্থকতা আছে বলে মনে হয় না—তা ছাড়া এই ভাষার প্রয়োগও হুঁচু হয় নি।

‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসনের ভূমিকা পড়ে মনে হয় নিজের এই সৃষ্টি সম্পর্কে নাট্যকারের একটি উচ্চ ধারণা ছিল। তিনি লিখেছেন : “অনেকে এই পুস্তকখানিকে প্রহসনরূপে অভিহিত করেন। আমার বিবেচনায় সেটি একান্ত ভ্রম। হাস্যবহুল নাটকমাত্রেই যদি প্রহসন হইত তাহা হইলে Moliere-এর Comedyগুলিও প্রহসন।” লেখকের এই উক্তি থেকে মনে হয় যে তাঁর মতে ‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসন নয়, কমেডি। শুধু তাই নয়, তিনি পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ কমেডি-রচয়িতা মোলিয়ারের প্রশংসাও উত্থাপন করেছেন। শেক্সপীয়ার ও মোলিয়ার, পৃথিবীর নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে দুই কীর্তিভাস্বর গৌরবশৃঙ্গ। এই দুজন নাট্যকারের মৌলিকত্ব ও জীবনবোধের গভীরতা বিস্ময়কর—তাই শেক্সপীয়ার বা মোলিয়ার, কারও অঙ্ককরণ সম্ভব নয়। সপ্তদশ শতাব্দীর শেষদিকে ইংরেজি নাট্যসাহিত্যে মোলিয়ারকে অনুসরণ করার একটা গোষ্ঠীবদ্ধ প্রচেষ্টা লক্ষ্য করা যায়, কিন্তু ‘রেস্টোরেশন যুগের’ এই লেখকদের প্রচেষ্টা শুধু মোলিয়ারের রচনাগুলির বার্থ অঙ্ককরণেই পর্যবসিত হয়েছিল।<sup>১৫</sup> মোলিয়ারের ‘জীবনবোধের সার্বভৌম গভীরতা’ তাঁর রচনাগুলিকে তথাকথিত লঘুরমের প্রহসনেই পরিণত করে নি, উচ্চাঙ্গের কমেডিতে পরিণত করেছে।<sup>১৬</sup> কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের ‘প্রায়শ্চিত্ত’ সম্পর্কে এ বিচার প্রযোজ্য নয়। মোলিয়ারের আদর্শে উদ্ভুদ্ধ হলেও তার রচনাটি আসলে একটি প্রহসন ছাড়া আর কিছুই নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের অগ্ন্যাগ্ন প্রহসনের মতো এখানেও কয়েকটি হাসির গান ব্যবহৃত হয়েছে। স্থান-কাল-পাত্রপাত্রীর সঙ্গে সম্পর্কিত হয়ে গানগুলির আবেদন আরও উপভোগ্য হয়েছে।

১৫। “That the fine qualities of Molière, his verse, his buoyancy, ease and success of plot, and sure characterisation, escaped his English imitators is not to be denied; for apart from the circumstance that few of them were men of mediocre parts, the genius of Molière towers above the imitation of any age.”—The Cambridge History of English Literature Vol. VIII. (1934), Page 133.

১৬। “It is comparatively easy to attain those broad farcical effects which fill the groundlings with hilarity. But true comedy is a difficult business, harder even than tragedy, because in art as in life, laughter is so perilously akin to tears.....This Molière achieved. He does more than reflect life, he interprets its hidden significance.” Molière’s Comedies. Vol. I (Everyman’s Library)—Introduction by F. C. Green. Page XI-XIII.

“আমরা বিলেতফের্তা ক’ভাই,” “নতুন কিছু করো, একটা নতুন কিছু করো,” “কটি নবকুলকামিনী,” “চম্পটির দল আমরা হবে” প্রভৃতি গানগুলি প্রহসনটির মর্দাধা বৃদ্ধি করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলির প্রাণ এই হাসির গানগুলি। কিন্তু ‘প্রায়শ্চিত্ত’ প্রহসনেই এই গানগুলি সবচেয়ে বেশী সুপ্রযুক্ত ও কার্যকরী হয়েছে।

## ॥ ৪ ॥

‘প্রায়শ্চিত্ত’ রচনার প্রায় দীর্ঘ ন বৎসরের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলাল আর কোনো প্রহসন রচনা করেন নি—এই সময়ে প্রধানত তিনি ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন। দীর্ঘ ন বছর পর ‘পুনর্জন্ম’ প্রহসনটি (১৯১১) প্রকাশিত হয়। এই ক্ষুদ্রকালের প্রহসনটিকে দ্বিজেন্দ্রলালের শ্রেষ্ঠ প্রহসন বলা যায়। লেখক এই প্রহসনটির জন্তু ডীন সুইকটের একটি কাহিনীর কাছে ঋণ স্বীকার করেছেন। নাট্যকার প্রহসনটি সম্পর্কে নীতির প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন : “প্রহসনের মর্থ যদি কেহ জানিতে চাহেন, তাহা হইলে তিনি যেন একটু চিন্তা করিয়া দেখেন। ইহাতে নীতিকথার অভাব নাই।”—কিন্তু একটি কথা এই প্রসঙ্গে মনে রাখতে হবে। শিল্পী সচেতনভাবে নীতিকথা প্রচার করেন না—উচ্চতর নীতিকে তিনি রসের ছলেই পরিবেশন করেন। মোলিয়ারের প্রহসনের মধ্যে সামাজিক দুর্নীতিকে কশাঘাত করা হয়েছে—তঁার রোমান্টিকতাবিরোধী বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গী সমাজ-জীবনের নানা অসঙ্গতিক অপ্রাসঙ্গিক বিশ্লেষণে ফুটিয়ে তুলেছে—কিন্তু কোথাও নীতিবাদী বা সংস্কারকের উগ্র প্রচাণ্ডমিতি নেই। চরিত্রচিত্রণের নৈপুণ্যে ও ঘটনাসংস্থানকৌশলেই তিনি তাঁর অভিপ্রায়কে সার্থক করেছেন।

‘পুনর্জন্ম’ প্রহসনে এক রূপণ, নির্মম ও স্বার্থপর সুদখোরের হাস্যকর পরিণতি দেখানো হয়েছে। যাদব চক্রবর্তী সুদের টাকা ধার দিয়ে ‘মহাজনীর নামে বাহাজানি’ করে, দ্বিতীয় পক্ষের ‘সুন্দরী শিক্ষিতা জীকে’ পর্যন্ত পেট ভরে খেতে দেয় না। পয়সা খরচ হবে বলে দুটি ছেলেকে পর্যন্ত শিক্ষা দেয় না। ঘটনাক্রমের প্রভাবে যাদব চক্রবর্তীর পরিবর্তন দেখানো হয়েছে। কিন্তু নাট্যকার তাঁর মূল প্রতিপাত্ত বিষয়কে সুকৌশলে পরিবেশন করেছেন। যাদব চক্রবর্তী যে শিক্ষা হয়েছে তা সে নিজের মুখেই বলেছে : “এ আমার পুনর্জন্ম! আজ নতুন বিশ্বাস নিয়ে আবার বেঁচে উঠেছি। যত্নের পরে যা যা ঘটবে আজ চক্ষের সম্মুখে তার অভিনয় দেখলাম।” ‘পুনর্জন্মে’ একটি নীতি আছে বটে, কিন্তু সে নীতির জন্তু আর্ট বিকৃত হয় নি। জী-পুত্রকে কষ্ট দিয়ে ও আত্মীয়-পরিজনকে আহত করে ধন সঞ্চয়ের ব্যর্থতা যাদব চক্রবর্তী উপলব্ধি করেছে।

‘পুনর্জন্ম’ নির্দোষ কৌতুকরস কেন্দ্র করে রচিত হয়েছে। যাদব চরিত্রের এমন একটি রক্তপথকে নাট্যকার স্বকৌশলে অবতারণা করেছেন, যার ফাঁক দিয়ে অনায়াসে কৌতুকরসের প্রবাহ উচ্ছ্বসিত হয়েছে। যাদব চক্রবর্তী কোণ্ঠী বিশ্বাস করে। তার বৈষয়িক বুদ্ধি অত্যন্ত তীক্ষ্ণ, কিন্তু কোণ্ঠীর উপরও তার বিশ্বাস অগাধ। তাই ‘দোসরা বৈশাখ দিবা দ্বিপ্রহরে তার নিজের বাড়ীতেই সর্পাঘাতে মৃত্যু হবে’—কোণ্ঠীর এই নির্দেশকে সে অত্যান্তভাবে স্বীকার করেছে। তাই বাড়িতে যাতে সর্পাঘাত না হয় এইজন্ত সেদিন দ্বিপ্রহর পর্যন্ত মল্লিকপুকুরে একগলা জলের মধ্যে চূপ করে বসে ছিল। নাট্যকার যাদবের এই দুর্বলতাকে যথোচিত সম্ভাবহার করেছেন। তারপর সেই দুর্বলতাকে কেন্দ্র করে স্বকৌশলে ঘটনাকে শাজিয়েছেন। হাস্যরসের মূলে কিছু অসঙ্গতি থাকবেই। সকলে মিলে যখন তাকে জাল যাদব চক্রবর্তী প্রমাণ করেছে, তখনও সে কোণ্ঠীর কথা অবিশ্বাস করতে পারে নি।<sup>১৭</sup> ভগ্নীপতি অশ্বিনীর নেতৃত্বে যাদবকে জাল প্রমাণ করার যে ষড়যন্ত্র করা হয়েছে, তার কৌতুকরস পরিস্থিতি হাস্যরস উদ্ভেদ করে।<sup>১৮</sup>

দশচক্রে যাদব চক্রবর্তী যে নকল, তাই প্রমাণিত হয়েছে। অশ্বিনীর কাছে থেকে খাতকেরা যখন হৃদমাপের আশ্বাস পেয়ে চলে গেল, তখন যাদব আর স্থির থাকতে পারে নি। যে টাকা তার কাছে প্রাণাধিক প্রিয়, তাই যখন পরহস্তগত হতে চলেছে, তখন যাদব অশ্বিনীর কাছে সাহসে বলেছে: “অশ্বিনী। ভাই, আমি কিন্তু মরিনি—দোহাই!” তখন এই বিসদৃশ অবস্থায় হাস্যরস সংবরণ করা কঠিন হয়ে ওঠে! নানাভাবে লালিত অপমানিত হয়ে শেষ পর্যন্ত তার শিক্ষা হয়েছে। এমন কি পুলিশের রুলের গুঁতোয় শেষ পর্যন্ত সে যে যাদব চক্রবর্তী নয়, তা স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছে। যাদবের মতপরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গেই প্রহসনটির যবনিকা টেনে দিলে ভালো হত, কিন্তু নাট্যকার যাদবের জ্ঞী সৌদামিনী, অশ্বিনী ও যাদবকে নিয়ে কাহিনীকে আর একটু টেনেছেন—উদ্দেশ্য হল যাদবের

১৭। অশ্বিনী। এই কোণ্ঠী আপনার সর্বনাশ করেছে। কোণ্ঠী কখন মিথ্যা হয়?—আপনিই বলুন।

যাদব। তা হয় না বটে।

১৮। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের একটি মন্তব্য উল্লেখযোগ্য: “আমাদের অন্তরে বাহিরে একটি হৃদয়সংগত নিয়মশৃঙ্খলার আধিপত্য; সমস্তই চিরাত্যন্ত চির প্রত্যাশিত; এই হৃদয়মিত হৃদয়বাজের সমভূমি মধ্যে যখন আমাদের চিত্ত অবাধে প্রবাহিত হইতে থাকে তখন তাঁহাকে বিশেষরূপে অনুভব করিতে পারি না—ইতিমধ্যে হঠাৎ সেই চারিদিকের বখাযোগতা ও বখাপরিমিততার মধ্যে বদ একটা অসঙ্গত ব্যাপারের অবতারণা হয় তবে আমাদের চিত্তপ্রবাহ অকস্মাৎ বাধা পাইয়া হৃদয়বাজ হস্ততরঙ্গে বিদ্ধ হইয়া উঠে।” কৌতুকহাস্য: পঞ্চতত।

পরিবর্তন ও শিক্ষাকে ভালোভাবে জানানো। এই অংশটুকু প্রহসনটির অতিরিক্ত অংশ। সম্ভবত “নীতিকথা”-কে আরও বেশী স্পষ্ট করে তোলা নাট্যকারের উদ্দেশ্য ছিল। কিন্তু শিল্পের দিক থেকে এই অংশ বর্জন করলেই সঙ্গত হত। প্রহসনটিতে লেখকের মাত্রাজ্ঞান, সংঘম ও অনাবিল হাস্যরসের পরিচয় পাওয়া যায়।

দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বশেষ প্রহসন ‘আনন্দ-বিদায়’ (১৯১২) অতুলকৃষ্ণ মিত্রের (১৮৫৭-১৯১২) ‘নন্দবিদায়’ (১৮৮৮) নামক গীতিনাট্যের প্যারডি। প্যারডি-খানিতে রবীন্দ্রনাথকে স্পষ্টভাবে ও অল্পচিত্ত ভাষায় আক্রমণ করা হয়। কাব্যে অস্পষ্টতা ও কাব্যে নীতি নিয়ে রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে যে মতানৈক্যের সৃষ্টি হয়েছিল, তারই চূড়ান্ত ও মর্মান্তিক পরিণতি ঘটেছিল ‘আনন্দ-বিদায়’ প্যারডির মধ্যে। ‘কাব্যে নীতি’ সম্পর্কিত আলোচনার পূর্ব রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে কোনও মসীযুদ্ধ চলে নি। অবশ্য সমর্থকদের মধ্যে কিছু-কালব্যাপী বাদান্তবাদ চলেছিল। রবীন্দ্রনাথ যখন বিদেশে তখন দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর ‘আনন্দ-বিদায়’ প্যারডির মাধ্যমে রবীন্দ্রনাথকে অত্যন্ত নগ্নভাবে আক্রমণ করেন (এ সম্পর্কে ‘রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল’ অধ্যায়ে বিস্তৃত আলোচনা করা হয়েছে)।

‘আনন্দ-বিদায়’ উৎসর্গ করা হয়েছে রসরাজ অমৃতলাল বসুকে। ভূমিকায় নাট্যকার কৈফিয়ত দিয়েছেন : “এ নাটকীয় কোন ব্যক্তিগত আক্রমণ নাই। “মি”-র প্রতি আক্রমণ আছে। গ্রাকামি, জোঠামি, ভণ্ডামি ও বোকামি লইয়া যথেষ্ট ব্যঙ্গ করা হইয়াছে। যদি কাহারও অন্তর্দাহ হয় তো তাহার জ্ঞান তিনি দায়ী, আমি দায়ী নহি!...যদি কোন কবি কোনরূপ কাব্যকে অমঙ্গলকর বিবেচনা করেন, তাহা হইলে সেইরূপ কাব্যকে সাহিত্যক্ষেত্র হইতে চাবকাইয়া দেওয়া তাঁহার কর্তব্য। Browning মহাকবি Wordsworth-কে এইরূপ চাবকাইয়া-ছিলেন। Wordsworth মহাকবি Shelley ও Byron-কে কণ্ঠাঘাত করিয়া-ছিলেন।” লেখকের এই কৈফিয়ত সত্ত্বেও ‘আনন্দ-বিদায়’ প্যারডিতে রবীন্দ্রনাথের প্রতি ব্যক্তিগত আক্রমণ এখানে এত স্পষ্ট ও প্রবল হয়ে উঠেছে যে লেখকের কৈফিয়ত নিতান্ত দুর্বল হয়ে পড়েছে। রবীন্দ্রনাথের কাব্য অশ্লীল প্রমাণ করার জন্য তিনি ‘কডি ও কোমল’-এর বিখ্যাত কবিতাগুলিকে খাপছাড়াভাবে মাঝে মাঝে দু-এক চরণ উদ্ধার করেছেন (প্রথম অঙ্ক, প্রথম দৃশ্য দ্রষ্টব্য)। তা ছাড়া তিনি স্পষ্টভাবেই একাধিকবার রবীন্দ্রনাথের নামোল্লেখ করেছেন। রবীন্দ্রনাথের ‘জীবনদেবতা’-তর সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের বিকণতাও উৎকটভাবে প্রকাশিত হয়েছে। (“জানো না মা, আমার জীবনদেবতা আশে-পাশে উঁকি মাছেন

(প্রথম অঙ্ক, চতুর্থ দৃশ্য)। দ্বিতীয় অঙ্ক তৃতীয় দৃশ্বে কাব্যের অস্পষ্টতা সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথকে তীব্রভাবে বিক্রম করা হয়েছে :

আমি লিখেছি যে সব কাব্য মানব জাতির জন্তে  
নিজেই বুঝি না তার অর্থ বুঝবে কি অন্তে !  
আমি যা লিখেছি এবং আজকাল যা লিখছি,  
সে সব থেকে মাঝে মাঝে আমিই অনেক শিখছি ।

‘আনন্দ-বিদায়’ প্যারিডি নাটিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের রুচিহীন আক্রমণ এতদূর চরমে উঠেছিল যে তিনি রবীন্দ্রনাথকে নিতান্ত অশোভনভাবে আক্রমণ করতেও কুণ্ঠিত হন নি।<sup>১৯</sup>

ব্যক্তিগত আক্রমণের উগ্রতা বাদ দিলেও শিল্প হিসাবেও ‘আনন্দ বিদায়’ অসার্থক। অসংলগ্ন ও বিচ্ছিন্ন দৃশ্যগুলির মধ্যে কোন নাটকীয় ঐক্য ও অনিবার্যতা নেই। এ যেন ব্যঙ্গের জগুই ব্যঙ্গ করা। নবাহিন্দুধর্মবাদী ও ব্রাহ্মদের প্রসঙ্গও নাট্যকার উল্লেখ করেছেন। নাটকখানি ‘স্টার’ থিয়েটারে অভিনীত হয় (১লা পৌষ, ১৩১২)। কিন্তু সেদিনের দর্শকসাধারণ এই বীভৎস ব্যক্তিগত আক্রমণ সহ্য করতে পারেন নি—এমন কি নাট্যকারও রঙ্গালয় ত্যাগ করতে বাধ্য হন। প্যারিডির কাজ হল ব্যঙ্গাত্মক অশ্লীলতার ভিতর দিয়ে হাস্যরস সৃষ্টি করা। সেখানে দর্শন, বিজ্ঞান, স্থনীতি, স্বকৃতি প্রভৃতি গুরু বিষয় অন্তর্ভুক্ত করতে গেলে তার প্রাণশক্তিই নষ্ট হয়—কারণ প্যারিডির দর্শকেরা এ জাতীয় গুরুভোজনের জন্য প্রস্তুত থাকেন না। তা ছাড়া হাস্যরস স্বাভাবিক ও স্বতঃস্ফূর্ত না হলে রসচেতনাকে পীড়িতই করে। ‘আনন্দ-বিদায়’ প্রসঙ্গে প্রমথ চৌধুরীর একটি মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

“দ্বিজেন্দ্রবাবু বলেছেন যে কাব্যে বিক্রমের হাসিরও গায়া স্থান আছে, দেকথা সম্পূর্ণ সত্য। কিন্তু উপহাস জিনিসটার প্রাণই হচ্ছে হাসি। হাসি বাদ দিলে তার উপটুক্ থাকে, কিন্তু তার রূপটুক্ থাকে না। হাসতে হলেই আমরা অল্পবিস্তর দম্ব বিকাশ করতে বাধ্য হই। কিন্তু দম্ববিকাশ করলেই যে সে ব্যাপারটা হাসি হয়ে ওঠে তা নয় ; দাঁত খিঁচুনি বলেও পৃথিবীতে একটি জিনিস আছে—সে ক্রিয়াটি যে হাসি নয়, বরং তার উলটো, জীবজগতে তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ আছে।”<sup>২০</sup>

- ১৯। মালতী। সকলি সম্বন্ধে কলিকালে—  
ভূমিশূন্য রাজ্য, বিদ্যা-বিহীন হাকিম,  
নিরক্ষর কাব্যবিশারদ,  
বিষয়ী মহর্ষি। (১ম অঙ্ক; ৪র্থ দৃশ্য)

- ২০। সাহিত্যে চান্দুক : সাহিত্য, ১৩১২, মাঘ।



কয়েকটি প্যারডিসঙ্গীত ও হাসির গান ছাড়া ‘আনন্দ-বিদায়’-এ উল্লেখযোগ্য কিছুই নেই। মোট কথা, ‘আনন্দ-বিদায়’ দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যক্তিজীবন ও শিল্পী-জীবনের কোনো নূতন প্রতিশ্রুতি বহন করে না।<sup>২১</sup>

## ॥ ৫ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলির আগে তাঁর কাব্যগ্রন্থদ্বয়—‘আৰ্যগাথা’ প্রথম ভাগ ও দ্বিতীয় ভাগ প্রকাশিত হয়। কিন্তু ‘হাসির গান’ রচয়িতা ও প্রহসন রচয়িতা হিসাবেই প্রকৃতপক্ষে সর্বপ্রথম বাংলা সাহিত্যের আসরে তাঁর খ্যাতি সুপ্রতিষ্ঠিত হয়।<sup>২২</sup> প্রহসন-রচয়িতা হিসাবে বাংলা সাহিত্যে তাঁর স্থান নির্ণয় করতে হলে, তাঁর প্রহসনের স্বরূপ নির্ণয় করার প্রয়োজন। তাঁর প্রহসনগুলির, বিশেষত প্রথম চারখানি প্রহসনের প্রাণ হাসির গানগুলি। এই গানগুলি বাদ দিলে তাঁর এই রচনাগুলির রসমূল্য কতখানি, তাও ভেবে দেখার প্রয়োজন আছে। চরিত্রসৃষ্টিতে, সংলাপরচনায় বা প্লটবিভাগে দ্বিজেন্দ্রলাল ভেদে বৈশিষ্ট্য দেখাতে পারেন নি। পূর্ববর্তী প্রহসন-রচয়িতাদের মধ্যে অমৃতলাল বসুর প্রভাবই তাঁর উপর সবচেয়ে বেশী পড়েছে। অমৃতলালের বেশীর ভাগ প্রহসনই সমাজবিদ্রোপমূলক—অমৃতলালের বিদ্রোপাত্মক কশাঘাত অত্যন্ত নির্মম। শ্রাটায়ারের আতিশয়া বিদ্রোহ হাশুরসকে অনেক সময়ই ব্যাহত করেছে।<sup>২৩</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনে শ্রাটায়ার থাকলেও তা অমৃতলালের মতো তীব্র ও মর্মভেদী নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলিতে বাক্যের চেয়ে রঙ্গই অধিকতর পরিস্ফুট হয়েছে। প্যারডি রচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল ও অমৃতলাল দুজনেই সিদ্ধহস্ত ছিলেন। কিন্তু অমৃতলালের প্রহসনগুলিতে বাক্‌চাতুর্য (wit) ও প্লেব (pun) সৃষ্টির সুনিপুণ কৌশল লক্ষ্য করা যায়। সংলাপসৃষ্টিতে শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কার প্রয়োগের প্রাচুর্য লক্ষিত হয়। বুদ্ধিদীপ্ত বাক্‌চাতুর্য ও তীক্ষ্ণচুড় এপিগ্রামের সিদ্ধপ্রয়োগে অমৃতলাল কৃতীত্ব দেখিয়েছেন। অবশ্য তাঁর এই বাগবৈদগ্ধ্য জীবনের গভীর তলদেশ থেকে উৎসারিত হয় নি। দ্বিজেন্দ্রলালের

২১। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরী বতদূর সম্ভব তাঁর পক্ষ সমর্থন করার চেষ্টা করেছেন, তিনি পর্বন্ত লিখেছেন : “তাঁহার আনন্দ-বিদায় নামক অনুকৃতি কৌতুকে (Parody) তিনি যেন কতকটা অশোভনরূপে ও অজ্ঞায়ভাবে ইহার বিরুদ্ধে ভীষণ আক্রমণ করিয়াছিলেন।” —ভারতবর্ষ : জ্যৈষ্ঠ, ১৩২২।

২২ : “The purest of comedy, usually rules satire in any form, out of its province. The appeal of this pure comedy is solely to the laughing force within us.—The Theory of Drama : A. Nicoll. Page 191.

প্রহসনগুলির সংলাপের মধ্যে অমৃতলাল-মুন্ড বাগবৈদগ্ধ্য নেই! বরং অনেক জায়গায় হাস্যরস কষ্টকল্পিত ও আড়ষ্ট হয়ে পড়েছে। পূর্ববর্তী আর একজন নাট্যকারের প্রহসনের কথা এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে—তিনি হলেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর। কৃপণ ও বিয়েপাগলা বুড়োর জন্ম হওয়ার কাহিনী, শিক্ষিতা বোমাসগ্রস্তা নায়িকার অসঙ্গত আচরণ, ধর্মক্ষত্রীদের চরিত্রের আড়ালে নৈতিক দুর্বলতা, স্ত্রীস্বাধীনতার প্রতি বাঙ্গাল্যক মনোভাব নিয়ে একাধিক প্রহসন লেখা হয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনেও এর ব্যতিক্রম নেই। কিন্তু হাস্যরসের প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনের সঙ্গে তাঁর প্রহসনের একটি পার্থক্য আছে। এক রবীন্দ্রনাথকে বাদ দিলে প্রহসনের ক্ষেত্রে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মতো এমন সংযত স্তম্ভ হাস্যরসের ব্যবহার অল্প কারও প্রহসনে দেখা যায় না। নির্মম বিদ্রূপ (satire) জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বভাবসিদ্ধ ছিল না। নির্মল সরস কৌতুকহাস্য সৃষ্টিতেই তাঁর সবচেয়ে বেশী অধিকার ছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির মধ্যে একটি বেপরোয়া ভাব ছিল—তাই তাঁর হাসি ছিল সরব উচ্চকণ্ঠ—যাকে তিনি বলেছেন “গুম্ভরা হাসি।” জ্যোতিরিন্দ্রনাথের হাসি এতখানি প্রবল ও উচ্চকণ্ঠ নয়। কৌতুকরস স্মিতহাস্যের রজতরেখায় শুভ্রোজ্জ্বল হয়ে উঠত। তাঁর হাস্যরসের মূলে দ্বিজেন্দ্রলালের মতো হৃদয়াবেগের প্রবলতা ছিল না। কিন্তু শেবোক্ত শ্রেণীর হাসির একটি মারাত্মক ত্রুটিও আছে। হৃদয়াবেগের প্রবলতায় এ হাসি সংঘমের শাসনকেও অনেক সময় অস্বীকার করে। বস্তুত, দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনে এ ধরনের অসংঘমের অভাব নেই।

পাশ্চাত্য সমালোচকেরা কমেডিকে সাধারণভাবে তিনভাবে ভাগ করেছেন : সমালোচনাত্মক বা বিদ্রূপাত্মক কমেডি (Critical comedy), বিমুক্ত কমেডি (‘Free’ comedy) ও উচ্চাঙ্গ কমেডি (Great comedy)। দ্বিজেন্দ্রলালের সমালোচনাত্মক প্রহসনগুলিতে কোনও বিশেষ ধর্ম বা সম্প্রদায়ের উপর পক্ষপাতিত্ব ছিল না। তাঁর প্রহসন ও হাসির গানগুলিকে একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে তিনি রক্ষণশীল সম্প্রদায় ও নব্যপন্থী উভয় দলকে নিয়েই সমভাবে ব্যঙ্গ-কৌতুক করেছেন। গিরিশচন্দ্রের ও অমৃতলালের প্রধানত সনাতন হিন্দুধর্মের প্রতিই প্রীতি-পক্ষপাত ছিল। বিমুক্ত প্রহসনের ক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রলাল পটকে তেমনভাবে জমিয়ে তুলতে পারেন নি। একমাত্র ‘পুনর্জন্ম’ প্রহসনখানিতেই বিমুক্ত প্রহসনের আদর্শ রক্ষিত হয়েছে—কারণ এখানে কোন উপকাহিনী নেই, দৃশ্যবিভাগেরও কোনো বৈচিত্র্য নেই। একই বাড়ির বিভিন্ন অংশে ঘটনাগুলি সংঘটিত হয়েছে, এতে স্থান পরিবর্তনের কোনো প্রয়োজন হয় নি। কিন্তু যেখানে এক বা একাধিক

উপকাহিনী বিস্তৃত করার প্রয়োজন হয়েছে, সেখানেই নাট্যকারের গ্রন্থনশৈলিলাই প্রকাশিত হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসন সম্পর্কে কোনো উচ্চাঙ্গ কমেডির প্রশংসা তোলা সম্ভব নয়। ইংরেজি সাহিত্যে শেক্সপীয়ারের কমেডি, এবং বেন জনসনের দু-একটি কমেডি বাদ দিলে গভীরাশ্রয়ী জীবনবোধ অথবা কোনো কমেডিতে ফুটে উঠতে পারে নি। মোলিয়ারের মতো অসাধারণ কমেডি-রচয়িতা পৃথিবীতে আর জন্মগ্রহণ করেন নি। হান্তরসাত্মক চরিত্র ও কৌতুহলোদ্দীপক ঘটনার মধ্যে জীবনের চিরন্তন সত্যকে ফুটিয়ে তোলা প্রথম শ্রেণীর শিল্পীর পক্ষেও এক দুর্লভ অধিকার। বাংলা প্রহসনের ইতিহাসে তাই শেক্সপীয়ার বা মোলিয়ারের গভীরাশ্রয়ী জীবনবোধ প্রত্যাশা করা সম্ভব হবে না। একমাত্র দীনবন্ধু মিত্র তাঁর নিমিষাদ চরিত্র অঙ্কনে অসাধারণ ক্ষমতার পরিচয় দিয়েছেন। প্রহসন-জাতীয় লঘুরসের রচনায় মানবজীবনের চিরন্তন পরিচয় ফুটে ওঠার অবকাশ অত্যন্ত কম। কিন্তু দীনবন্ধু আশ্চর্য অন্তর্দৃষ্টির সাহায্যে নিমিষাদের মধ্যে বিষামৃতময় জীবনবহনকে ফুটিয়ে তুলেছেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর নীতিজ্ঞানহীন, স্বাসস্ত ইয়ং বেঙ্গলের সমাজ-চিত্রণের মধ্যে নিমিষাদ চরিত্রের যে চিরস্থায়ী আবেদন আছে, তাই ‘সধবার একাদশী’কে উচ্চতর কমেডির মহিমা দিয়েছে। হিউমার-জাতীয় হান্তরসের স্নিগ্ধকরণ রূপ দীনবন্ধুর প্রহসনকেও উচ্চতর কমেডির পর্যায়ভুক্ত করেছে।<sup>২৩</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’ ও প্রহসনগুলি আলোচনা করলে তাঁর হান্তরসসৃষ্টির ক্ষমতা অস্বীকার করা যায় না। কিন্তু হাসির গান রচনায় তিনি যেমন সহজ ও স্বতঃস্ফূর্ত হান্তরস সৃষ্টিতে সার্থক হয়েছেন, প্রহসন রচনায় তেমন সার্থক হতে পারেন নি। এর কারণ কি? গীতিকবিতার ক্ষুদ্রকলেবরের মধ্যে তাঁর শিল্পপ্রতিভা অধিকতর সার্থকতা লাভ করেছে, কিন্তু আখ্যায়িকাবিগ্রাস, প্লট-রচনার কোশল, চরিত্র ও ঘটনার কৌতুককর অসঙ্গতি উদ্ভাবন তাঁর প্রতিভার সম্পূর্ণ অন্তর্ভুক্ত ছিল না। গীতিকবিতার সংক্ষিপ্ত কলেবরের মধ্যে যে ভাব কেন্দ্রসংহত ও নিটোল হয়ে প্রকাশিত হয়েছে, প্রহসনের ক্ষেত্রে সেই ভাবই বিক্ষিপ্ত ও শিথিল হয়ে রসের

২৩। “স্বপ্ন ভ্রম, হাসি কান্না, পাপ-পুণ্য—মানুষের শক্তির অহঙ্কার ও অশক্তি—এই রস-কল্পনায় একটি সমান ভারসাম্যে অভিব্যক্তি হয়। যে রূপধারণ করে তাহাতে হান্তরসের কোন আলা বা আকোশ থাকে না; ইহাতে রূপের মধ্যেও একটি উল্লাসী নিলিপ্ত হাসির ব্যঙ্গনা নিহিত থাকে। এইজন্য এইরূপ হান্তরসে যেমন আলা বা আকোশ থাকে না, তেমনিই ইহা রূপ রসেরও বিরোধী নয়, Farce-এর মধ্যেও বাঁটি হিউমারকে প্রায়ই উঁকি দিতে দেখা যায়, সেই সকল হাসি লঘু হান্তরসও উৎকৃষ্ট কাব্যরসে পরিণত হয়।”

—হান্তরস ও হিউমার : সাহিত্যবিদ্যান : মোহিতলাল বসুদার।

ব্যাঘাত ঘটিয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলাল প্রধানত কোতূক-কবি, প্রহসন রচনার জগৎ যে স্বতন্ত্র প্রতিভার প্রয়োজন, তা তাঁর প্রতিভার খুব অল্পকূল ছিল না। এইজন্য প্রহসন-অন্তর্ভুক্ত হাসির গানগুলি বাদ দিলে এক ‘পুনর্জন্ম’ ছাড়া অল্প সব প্রহসনগুলি নিতান্ত শুষ্ক ও কোতূকরসবর্জিত বলে মনে হবে। হাসির গানের কবি দ্বিজেন্দ্রলাল মাঝে মাঝে জীবনের গভীর মর্মমূলে প্রবেশ করেছেন, কিন্তু প্রহসন-রচয়িতা দ্বিজেন্দ্রলাল জীবনের উপরিতলের লঘুলীলার কোতূকতরল রূপটিই দেখেছেন মাত্র। শিল্পীমূলভ আত্মস্বতা ও সংযমের অভাবে তাও সব সময় সার্থক হতে পারেনি।

### ॥ ৬ ॥

হাস্যরসিক দ্বিজেন্দ্রলালের বৈশিষ্ট্য ও স্বরূপ নির্ণয় করতে হলে তাঁর বিদ্রূপাত্মক কবিতা ও হাসির গানগুলি আলোচনার প্রয়োজন। কারণ এই সমস্ত কবিতা ও গানের মধ্যে হাস্যরসিক দ্বিজেন্দ্রলালের প্রতিভা চরম স্ফূর্তি লাভ করেছে। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে হাস্যরসের কোনো কোলীজ ছিল না। ইউরোপীয় নাট্যসাহিত্যেও শেক্সপীয়ারই প্রথম হাস্যরসকে একটি বিশেষ মর্যাদা দিয়েছিলেন। প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে হাস্যরসের অভাব ছিল না, কিন্তু সেখানে স্থূল রসিকতা ও ঠাড়ািমিই প্রাধান্য লাভ করেছিল। ঠাট্টা, গ্রাম্যরসিকতা, স্থূল পরিহাস অনেক সময় উচ্চতর নীতির মূল্যমানকে পর্যন্ত আঘাত করত। স্থূল আদ্যরসের সঙ্গেই যেন তার একটি বিশেষ ‘কুটুস্থিতার সম্পর্ক’ গড়ে উঠেছিল।<sup>২৪</sup>

ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের ( ১৮১২-১৮৫২ ) কবিতায় তৎকালীন কলকাতার নাগরিক মানস রূপায়িত হয়েছে। সমকালীন দেশ-কাল ও সমাজজীবনকে তিনি কোতূহলের সঙ্গে পর্যবেক্ষণ করেছিলেন। তাঁর রঙ্গপ্রিয়তা ও বিদ্রূপাত্মক মনোভাবের দ্বারা তিনি সেই যুগের বিভিন্ন প্রবণতাগুলিকে নানাভাবে ভাঙ করেছিলেন। তাঁর ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের মূলরস সমাজ-সমালোচনা থেকে উদ্ভূত হয়েছিল। স্বীকৃতির কুফল, বিধবাবিবাহ আন্দোলনের প্রতিবাদ, অহুকরণপ্রিয় বাঙালী সমাজের জঘন্য চিত্ত-বিক্ষোভ, ধনাঢ্য ব্যক্তিদের ব্যভিচার, নীলকর সাহেবদের অত্যাচার, কোলীজপ্রথা সম্পর্কে বিদ্রূপ মনোভাব প্রভৃতি দেশ-কালনির্ভর নানা ব্যঙ্গাত্মক সমালোচনা ঈশ্বর

২৪। প্রাক-বঙ্কিম যুগের হাস্যরসের কথা বলতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন: “তৎপূর্বে বঙ্গসাহিত্যে হাস্যরসকে অল্প রসের সহিত এক পংক্তিতে বসিতে দেওয়া হইত না। সে নিদ্রাসনে বসিয়া শ্রাব্য অশ্রাব্য ভাষায় ঠাড়ািমি করিয়া সভ্যজনের মনোরঞ্জন করিত।”

—বঙ্কিমচন্দ্র: ‘আধুনিক সাহিত্য’।

গুপ্তের কবিতায় পাওয়া যায়। ভবানীচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৭৮৭-১৮৪৮) সমাজ-বিজ্ঞপ্ণমূলক রচনায়, ‘আলালের ঘরের ছালাল’ (১৮৫৭), ‘হুতোম পাঁচার নক্সা’ (১৮৬২) প্রভৃতির মধ্যে সংস্কারপ্রবণতাই মুখ্য ছিল। বিশেষ ব্যক্তি, পরিবার বা গোষ্ঠীর কলঙ্কিত কাহিনীগুলিকেই তাঁরা অল্প-মধুর রসায়ন সংযোগে মুখরোচক করে তুলেছেন। নাগরিক জীবনের ক্লেদপঙ্কিলতা উদ্ঘাটন করাই ছিল এই যুগের লেখকদের প্রধান উদ্দেশ্য। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনে ও কবিতায় সমকালীন সমাজ-জীবনের অসঙ্গতিকে নানাভাবে বিদ্রূপ করা হয়েছে, কিন্তু বিশেষ একটি সম্প্রদায়ের মুখপাত্র হিসাবে তিনি প্রতিপক্ষদের ব্যঙ্গ-বিদ্রূপের বাণে জর্জরিত করেন নি। তিনি রক্ষণশীল সম্প্রদায় ও নবোপস্থী—উভয় সম্প্রদায়কেই পরিহাস করেছেন। এ যুগের লেখকেরা প্রধানত সমাজ-জীবনের ভাষ্যকার—সমাজ-সমালোচক। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরসের মধ্যে সামাজিক ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ একটি দিকমাত্র। তিনি সাধারণভাবে (বিশেষ কোনো সমাজ বা সম্প্রদায়ের নয়) মানবচরিত্রের কতকগুলি অন্তর্নিহিত ও মজ্জাগত অসঙ্গতিকে পর্যন্ত চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দিয়েছেন। প্রেম ও বিবাহসম্পর্কিত অতিরিক্ত ভাবপ্রবণতা, বিদেশ সম্পর্কিত কাল্পনিক মিথ্যা ধারণা, ‘আরাম-কেদারা রাজনীতি’ (Arm chair Politics) প্রভৃতির হাশ্বরস অসঙ্গতিকে ফুটিয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল এক পৌরুষদীপ্ত বলিষ্ঠ জীবনকে চেয়েছিলেন—তাই যেখানেই তার ব্যতিক্রম দেখেছেন, সেখানেই তাঁর বিদ্রূপপ্রবণতা সচেতন হয়ে উঠেছে। তাই তাঁর বিদ্রূপাত্মক মনোভঙ্গির আড়ালে একটি কঠিন ও অচলপ্রতিষ্ঠ আদর্শনিষ্ঠা ছিল। সমাজ সংস্কারের মনোভাব থেকে তাঁর এ ধরনের হাশ্বরস উদ্ভূত হয় নি। আতিশয্যাদোষ থেকে মুক্ত করে তিনি জীবনকে একটি ভারসাম্যে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন।<sup>২৫</sup>

উনবিংশ শতাব্দীর ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ-নকশা-প্রহসন সমস্ত কিছুই বলেই আছে ইংরেজের সঙ্গে প্রথম পরিচয়ের প্রতিক্রিয়া। সম্পূর্ণ বিদেশী একটি জাতির হাব-ভাব, আচার-আচরণ, বিলাস-বাসন প্রভৃতি অনুকরণের ফলে বাঙালী জীবনে যে উৎকট অসঙ্গতি দেখা দিয়েছিল, এ যুগের নকশা-প্রহসন-রচয়িতারা তাকেই তীক্ষ্ণ শরঙ্গের দ্বারা জর্জরিত করার চেষ্টা করেছেন। এই আতিশয্যরঞ্জিত ভারসাম্যহীন সামাজিক জীবনের সঙ্গে এই যুগের ব্যঙ্গরসিকদের সম্পর্কে ডাঃ ক্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় সংক্ষিপ্ত অথচ নিপুণ বিশ্লেষণের সঙ্গে ফুটিয়েছেন : “ইয়ারকি ক্ষুভিত বহু-বিভূত

২৫। “It sets out definitely to correct manners by laughter; it strives to ‘cure excess.’ This comedy, then, tends to repress eccentricity, exaggeration, any deviation from the normal; it wields the Meredithian ‘sword of common sense.’

—Restoration Comedy : Bonamy Dobree, Page 11.

শোভাযাত্রায় মাতাল-মোলাহেব-বাইজী প্রভৃতির পশ্চাতে ব্যঙ্গ-প্রহসন-রচয়িতারাও স্থান গ্রহণ করিলেন। ভৌগরসিক অনিবার্যভাবে ব্যঙ্গরসিককে আমন্ত্রণ করিল।<sup>২৬</sup> এই কর্দমাক্ত পরিবেশ ও ছনীতিপরায়ণ জীবন-চিত্রণের মধ্যে একমাত্র নিমে দন্তের মধ্যেই শেক্সপীয়রীয় জীবনরহস্যের কিছু আভাস পাওয়া যায়।

দীনবন্ধু (১৮৩০-৭৩) ও বঙ্কিমচন্দ্র (১৮৩৮-৯৪) দুজনেই প্রথম শ্রেণীর হিউমারিস্ট। কিন্তু দীনবন্ধুর হান্তরসের সঙ্গে বঙ্কিমচন্দ্রের হান্তরসের পার্থক্য বড় কম নয়। বঙ্কিমচন্দ্রের ‘মুচিরাম গুড়’ চরিত্রের উপরে দীনবন্ধুর ঘটীরাম ডেপুটির প্রভাব আছে। কিন্তু ‘লোকরহস্য’ ও ‘কমলাকান্তের দপ্তর’ বঙ্কিমচন্দ্র হান্তরসসৃষ্টির এক স্বতন্ত্র ক্ষেত্র আবিষ্কার করেছিলেন। রূপক, টুকরো গল্প, স্কেচ, প্যারডি প্রভৃতি নানাজাতীয় রচনা লোকরহস্যে স্থান পেয়েছে। হান্তরস এখানে নির্মলকুচি ও স্তীক্লবুদ্ধির দীপ্তিতে পরিমার্জিত। লোকরহস্যের বঙ্কিম পর্যবেক্ষণচতুর, বিশ্লেষণনিপুণ ও অসঙ্গতির রন্ধপথ আবিষ্কারে পারদর্শী। লোকরহস্যের হান্তরসের আবেদন প্রধানত বুদ্ধির কাছেই। বঙ্কিমচন্দ্রের হান্তরসের মধ্যে অনন্তসাধারণ বৈচিত্র্য ও কল্পনার প্রাচুর্য আছে। ‘কমলাকান্তের দপ্তর’-এর কোনো কোনো অংশ বাংলা সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ হিউমার পর্যায়ভুক্ত। উচ্চশ্রেণীর হিউমারের মধ্যে কল্পনাপ্রসারতা ও গীতিকাব্যোচিত মুহূর্ত না থাকে। বঙ্কিমচন্দ্রের কোনো কোনো হান্তরস কল্পনাপ্রসারতায় ও সংবেদন-শীলতায় শেক্সপীয়ার ও ল্যাফের হান্তরসের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। হান্তরসের সঙ্গে হৃদয়াবেগের উত্তাপ জড়িত হয়ে ‘কমলাকান্তের দপ্তর’কে এক উচ্চতর শিল্পকর্মে পরিণত করেছে। দীনবন্ধুর তীক্ষ্ণ বাস্তবদৃষ্টি কোথায়ও আয়ুষ্কৃত্ত ভাবনার বর্ণে রঞ্জিত হয় নি, কিন্তু বঙ্কিমচন্দ্রের হান্তরসের মধ্যে কল্পনার একটি বড় অংশ আছে। কমলাকান্তের মতো কল্পনাপ্রবণ ও ভাবুক বাংলা সাহিত্যে বিরল। দীনবন্ধু ও বঙ্কিমচন্দ্রের তুলনায় দ্বিজেন্দ্রলালের হান্তরস গভীরস্পর্শী নয়। বঙ্কিমচন্দ্রের হান্তরসের উপাদান অনেক সূক্ষ্ম, তাতে কল্পনার কারুকার্য ও ব্যঙ্গনার আলোছায়ালাীলা আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হান্তরস এত সূক্ষ্ম নয়—তাঁর হাসি স্পষ্ট, সরব ও প্রাণভরা। এতে অনেক স্থূল উপাদানও আছে, কিন্তু তিনি এই উপাদানগুলিকে প্রাণের প্রচণ্ড আবেগে এমন একটি সহজ ও স্বতঃস্ফূর্ত শিল্পরূপে পরিণত করেছেন, যা বাংলা সাহিত্যে খুব বেশী পাওয়া যায় না।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে সমাজ ও ধর্মজীবনের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে হান্তরসেরও পটপরিবর্তন ঘটে। নব্যহিন্দুধর্মবাদীদের সক্রিয়তার সঙ্গে সঙ্গে হিন্দুধর্ম ও

শাস্ত্র ব্যাখ্যার মাড়া পড়ে যায়। নারীপ্রগতি, স্ত্রীশিক্ষা, পাশ্চাত্যপ্রভাবিত নীতি-বিকৃত যুবসম্প্রদায়, ব্রাহ্মধর্ম প্রভৃতি এ যুগের বিজ্ঞপাত্যক রচনার প্রধান লক্ষ্যস্থল হয়ে ওঠে। এই শ্রেণীর সাহিত্যিকদের মধ্যে খ্যাততম হলেন “পঞ্চানন্দ” ছদ্মনামধারী ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৪২-১৯১১)। বঙ্কিমচন্দ্র পর্যন্ত তাঁর হাশ্বরসাত্মক সৃষ্টিকে অভিনন্দিত করেছিলেন এবং তাঁর হাশ্বরসকে টেকচাঁদ, হতোম ও দীনবন্ধুর চেয়ে উচ্চ স্থান দিয়েছিলেন।<sup>২৭</sup> তাঁর ঔপন্যাসিক প্রতিভা ছিল না—‘পাঁচুঠাকুর’ নামক টকা-টিপ্পনীগুলিই সর্বাধিক খ্যাতি অর্জন করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের মতো তাঁরও আখ্যায়িকা গ্রন্থনের দুর্বলতা ছিল। তাঁর কোনো কোনো নকশা শ্রেণীর রচনায় ও টকা-টিপ্পনীর মধ্যে বঙ্কিমচন্দ্রের প্রভাব ছিল। কিন্তু আতিশয্য-দোষ ও মাত্রাজ্ঞানের অভাব তাঁর হাশ্বরসকে সর্বত্র রসোত্তীর্ণ হতে দেয় নি। Mock heroic চণ্ডে ব্যঙ্গকাব্য রচনার ভিতর দিয়ে সমসাময়িক রাজনীতির অন্তঃসারশূণ্য দিককে তিনি ব্যঙ্গ করেছেন। ‘গজ-পাণ্ডের জুড়ি হাঁকিয়ে’ তিনি দীর্ঘকাল বাঙালীর মনোরঞ্জন করেছিলেন। তিনি নিজের জীবনসায়াকে বলেছেন : “এমন করে একা একা মানুষ মন জোগাবে কত।”<sup>২৮</sup> ‘বঙ্গবাদী’ পত্রিকার প্রতিষ্ঠাতা যোগেন্দ্রচন্দ্র বসু (১৮৫৪-১৯০৫) ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের অহুগত শিষ্য ছিলেন। যোগেন্দ্রচন্দ্রের রচনায় হাশ্বরস অনেক সময় রুচিবিগর্হিত বীভৎস রসের পর্যায়ভুক্ত হয়েছে। কিন্তু উদ্ভট প্লটরচনার মৌলিকত্বে, চরিত্রগুলির মধ্যে অসঙ্গতির রঙ্গপথ আবিষ্কারে ও অতিরঞ্জন-চিত্রণে (Caricature) তিনি শক্তিমত্তার পরিচয় দিয়েছেন। নব্য-হিন্দুধর্মবাদীদের মতবাদের ধারক ও বাহক ছিল বঙ্গবাদী পত্রিকা। প্রতিপক্ষকে ব্যঙ্গবিজ্ঞপের দ্বারা আক্রমণ করাই এ যুগের ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের উৎসমূল। দ্বিজেন্দ্রলালের রচনায়ও সমসাময়িক সামাজিক, রাজনৈতিক ও ধর্মীয় আচার আচরণের প্রতি বিজ্ঞপ আছে। কিন্তু তাঁর আক্রমণের মধ্যে পক্ষপাতদুষ্টতা ছিল না। ‘বদলে গেল মতটা’ কবিতায় তিনি খ্রীষ্টধর্ম, নব্যব্রাহ্ম সম্প্রদায়, নাস্তিকের দল, নবহিন্দুধর্মবাদী,

২৭। “রহস্তপটুতার, মনুষ্যচরিত্রের বহুদর্শিতায়, লিপিতাত্ত্বর্থে ইনি টেকচাঁদ এবং হতোমের সমকক্ষ, এবং হতোম ক্ষমতাশালী হইলেও পরদেবী পরনিম্বক, স্ত্রীতির শত্রু এবং বিগত রুচির সঙ্গে মহাসমরে প্রবৃত্ত। ইন্দ্রনাথবাবু পরদুঃখেভ্যস্তর, স্ত্রীতির পরিপোষক এবং তাঁহার প্রহ্ম রুচির বিরোধী নহে।...তাঁহার গ্রন্থে বঙ্গদর্শনপ্রিয়তার ঈষৎ মধুর হাসি ছত্র ছত্র প্রভাসিত আছে। অপাঙ্গে যে চতুরের বঙ্গদৃষ্টিটুকু পড়ে পড়ে লক্ষিত হয় তাহা না হতোমে, না টেকচাঁদে, দুয়ের একেও নাই।...দীনবন্ধুর মতো তিনি উচ্চহাসি হাসেন না, হতোমের মত “বেলেগ্লাগিরি”তেও প্রবৃত্ত করেন না, কিন্তু তিলাধ’ রসের বিরাগ নাই।” (বঙ্গদর্শন, পৌষ, ১২৮১)

২৮। পাঁচুঠাকুর : পঞ্চম কাণ্ড, পঞ্চম পরিচ্ছেদ।

বৈদাস্তিক প্রভৃতি নানা সম্প্রদায়ের ঘূর্ণাবর্তে পড়ে আমাদের দুর্গতির কথা রসিয়ে রসিয়ে বলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরস ইন্দ্রনাথ বা যোগেন্দ্রচন্দ্রের তুলনায় অনেক বেশী স্নিগ্ধ—মতবাদসম্পর্কিত অতিনিবদ্ধতা না থাকার জন্য তাঁর হাসির মধ্যে বিজ্রপের ঝাঁক অনেক কম। ব্যঙ্গের চেয়ে সরস-কৌতুক পরিহাসের মাত্রাই বেশী। যে কোনো সম্প্রদায়ের আতিশয্যকেই তিনি পরিহাস করতে কুণ্ঠিত হন নি। কিন্তু ইন্দ্রনাথ বা যোগেন্দ্রচন্দ্র সম্পর্কে ঠিক এ কথা বলা যায় না।<sup>২০</sup>

॥ ৭ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রায় সমগাময়িক আর একজন লেখকের নামও এই প্রসঙ্গে উল্লেখ-যোগ্য। বিজ্রপাত্মক রচনায় কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ (১৮৬১-১৯০৭) সেকালে খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। তিনি 'সোমপ্রকাশ'-সম্পাদক দ্বারকানাথ বিদ্যাভূষণ ও ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের স্নেহভাজন ছিলেন। তিনি ইন্দ্রনাথের কাছে প্রেরণাভ্যাস করে ব্যঙ্গবিজ্রপাত্মক রচনায় প্রবৃত্ত হন। কেশবচন্দ্রকে কটাক্ষ করে তিনি 'অবতার' (১৮৮১) নামে একটি প্রহসন রচনা করেন। 'শ্রীকবির চাঁদ' ছদ্মনামে তিনি কয়েকটি বিজ্রপাত্মক রচনা প্রকাশ করেন। 'হিতবাদী'তে 'কচিবিকার' ব্যঙ্গকাব্য (১৮৯৭) প্রকাশিত হলে তাঁর বিরুদ্ধে মানহানির মামলা করা হয়। কিন্তু 'মিঠেকড়া' (১৮৮৮) নামক রবীন্দ্রনাথের 'কড়ি ও কোমল' কাব্যের প্যারডিখানিই বর্তমানকালে কালীপ্রসন্নের একমাত্র পরিচয়ের সূত্র। প্যারডিখানির মধ্যে ব্যঙ্গাত্মক অম্লকৃতির চেয়ে ব্যক্তিগত আক্রমণের দিকটিই উগ্র হয়ে উঠেছে।<sup>২১</sup> ব্যক্তিগত জীবনে কালীপ্রসন্ন তেজস্বী ও আদর্শবাদী ছিলেন। স্বদেশী আন্দোলনে তাঁর বিশিষ্ট দানের কথা রাষ্ট্রগুরু স্বরেন্দ্রনাথ শ্রদ্ধার সঙ্গে স্মরণ করেছেন।<sup>২২</sup> দেশ-

২০। "ইন্দ্রনাথের প্রতিভা সমাজতত্ত্ব ব্যাখ্যানে ও হিন্দু প্রতিষ্ঠা চেষ্টায় সম্যক পরিদ্রুত হইয়াছিল।"  
—পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়: সাহিত্য, বৈশাখ, ১৩১৮।

৩০।	একে রবি তায় কবি,	বাজ্জ্বতোর পায়ে পড়ি
	তায় মধুরার ছবি	বাজ্জ্বরে কোমল কড়ি
	তায় প্রাণ খায় খাবি	কচুহনে গড়াগড়ি
	বাঁশরী বাজে না তায়।	নহিলে বাইবি হার।
		দাক্ষণ দৈবের দোষে
		পড়িলাম মধুরায়।

—(সংগ্রহ: মিঠেকড়া)

৩১। One of the most genial of men, a brilliant Bengalee writer, a poet of no mean order, a composer of songs of exquisite beauty and pathos, which thrilled the audience of our Swadeshi meeting...

—A Nation in Making: Page 138



প্রেমিকতা, আদর্শনিষ্ঠা, বিজ্ঞপাত্মক কবিতা ও প্যারডি রচনা—কাব্যবিশারদের এই বৈশিষ্ট্যগুলি দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যেও ছিল। তা ছাড়া কালীপ্রসন্ন ও রবীন্দ্রবিরোধী সাহিত্যিক গোষ্ঠীতেই যোগ দিয়েছিলেন। কিন্তু তাঁর রুচি ও রসিকতার সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের রুচি ও রসিকতার অনেক পার্থক্য ছিল। কাব্যবিশারদের রসিকতা ছিল সেকেলে ধরনের, রসবোধও তেমন পরিমার্জিত ছিল না। অপর পক্ষে দ্বিজেন্দ্রলালের পাশ্চাত্য-সাহিত্য পরিণীলিত মনের হান্ত্রজ্যোতির মধ্যে স্তম্ভাজিত শিল্পবোধের অভাব ছিল না। ব্যক্তিগত আক্রমণ ও উদ্দেশ্যমূলক ব্যঙ্গ ছাড়া কালীপ্রসন্নের অণু কোনো হান্ত্রসের উৎস ছিল না, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের হান্ত্রসে ছিল বৈচিত্র্য—সশব্দ অট্টহাস্য থেকে চাপা-বিদ্রূপের ক্রান্তি পর্যন্ত এর অন্তর্ভুক্ত ছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের হান্ত্রস এত সহজ ও স্বতঃস্ফূর্ত ছিল যে, এর জন্ত খুব বেশী উপাদানের প্রয়োজন হত না।

দ্বিজেন্দ্রলালের হান্ত্রস আলোচনা প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের হান্ত্রস সৃষ্টির কথা মনে পড়া খুবই স্বাভাবিক। রবীন্দ্রনাথের হান্ত্রসে যে স্তম্ভোজ্জল স্বচ্ছতা ও শালীনতা আছে, তা দ্বিজেন্দ্রলালের হান্ত্রসে নেই। রবীন্দ্রনাথের হান্ত্রসাত্মক রচনায় সংযম, পরিমিতিবোধ ও সূক্ষ্ম শিল্পকর্মের এক উন্নত আদর্শ আছে। রবীন্দ্রনাথের বিজ্ঞপাত্মক রচনার মধ্যেও অনেক সময় অন্তর্নিহিত ও নিগূঢ় অর্থবাক্যনা থাকে। একটি আঘাতপ্রবণতা এখানেও আছে, কিন্তু গভীর মর্মস্থলে প্রবেশ না করলে কবির যথাযথ উদ্দেশ্য উপলব্ধি করা যায় না। ‘হিং টিং ছট’ কবিতাকে এই পর্যায়ে ফেলা যায়। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের ব্যঙ্গ খোলাখুলি জোরালো। দ্বিজেন্দ্রলালের এই জাতীয় কবিতায় রবীন্দ্রনাথের কবিতার চেয়ে আঘাতপ্রবণতা অনেক বেশী। রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ হান্ত্রস রচনায় কোতূকের স্নিগ্ধোজ্জল স্তম্ভতা শরতাকাশের লঘু মেঘখণ্ডের মতো সঞ্চরণশীল, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের হাসি যেন ঘন-ঘোর আকাশে বিদ্যুতের “ক্ষিপ্ত তীব্র হাসি।”<sup>৩২</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের হান্ত্রসের তুলনামূলক আলোচনা করতে গিয়ে প্রথম চৌধুরীর (১৮৬৮-১৯৪৬) প্রসঙ্গ বাদ দেওয়া যায় না। ‘কৃষ্ণনাগরিক’ হিসাবে প্রথম চৌধুরী দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে নিগূঢ় সম্পর্ক অহুতব করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’

৩২। উদার আধার মাঝে বিদ্যুতের মত  
উঠেছিল কুটে তব ক্ষিপ্ত তীব্র হাসি  
ঘন ঘোর মেঘে ঘেরা দিগন্ত উদ্ভাসি।  
দেখায়েছ বাহিরের উদারতা কত।

—দ্বিজেন্দ্রলাল : প্রথম চৌধুরী : সাহিত্য, ভা. ১, ১৩২০।

সম্পর্কে তিনি একাধিকবার সপ্রশংস আলোচনা করেছেন।<sup>৩৩</sup> ‘আত্ম-কথা’র প্রথম চৌধুরী দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের সঙ্গে তাঁর হাস্যরসের একটি সম্পর্ক নির্ণয় করেছেন : “চিনির মোড়কে যেমন কুইনিনের বড়ি খাওয়ান হয়, দ্বিজেন্দ্রলাল তেমন হাসির মোড়কে মেকি পেট্রিগটিজম, বুটো ধর্ম ও সামাজিক মিথ্যাচারের উপর তাঁর তীক্ষ্ণ বিদ্রোপবর্ণ বর্ণন করেছেন। বীরবলও তেমনি লোকের অন্তরে মিছরি ছুরি ঢুকিয়ে দিতে চেষ্টা করেছেন।”<sup>৩৪</sup> কিন্তু প্রথম চৌধুরীর এই স্বীকৃতি সত্ত্বেও এই দুজন খ্যাতনামা ‘কৃষ্ণনাগরিকের’ হাস্যরসের মধ্যে অনেকখানি প্রকৃতিগত পার্থক্য ছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল আবেগপ্রবণ, উচ্ছ্বসিত ও উচ্চকণ্ঠ—তাই তাঁর বিদ্রোপাত্মক মনোভঙ্গি অনেকখানি অনাবৃত ও স্পষ্ট হয়ে প্রকাশিত হয়েছে; কিন্তু প্রথম চৌধুরীর স্বেব-বক্রোক্তি যেমন প্রচ্ছন্ন ও সূক্ষ্ম, তেমনি স্বকৌশলী। প্রথম চৌধুরীর হাস্যরসের আবেদন প্রধানত বুদ্ধির কাছে—বাক্চাতুর্য ও কথার মারপ্যাচ তাঁর তীক্ষ্ণ বুদ্ধির উজ্জল আলোকে দীপ্ত হয়ে উঠেছে। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের আবেদন অধিকাংশ ক্ষেত্রেই হৃদয়ের কাছে—অনেকখানি বেপরোয়া, এবং কখনও কখনও প্রগল্ভও বটে—উত্তেজনায় ও উন্মাদনায় সময় সময় মাত্রাজ্ঞানও হারিয়ে ফেলে। প্রথম চৌধুরী করাসী গুরুর শিষ্য—তাই বিতর্কমূলক রচনাতেও উন্মার চেয়ে যুক্তিই প্রাধান্য লাভ করে। তিনি বলেছেন : “করাসি জাতি হাসতে জানে, তাই তারা কথায় কথায় ক্রোধাক্ত হয়ে ওঠে না। তীক্ষ্ণহাসির যে কি মর্মভেদী শক্তি আছে, এ সন্ধান যারা জানে, তাদের পক্ষে কটুবাক্য প্রয়োগ করা অনাবশ্যক।”<sup>৩৫</sup> রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে যখন সাহিত্যিক বিতর্ক প্রবল হয়ে ওঠে, তখন দ্বিজেন্দ্রলাল ও প্রথম চৌধুরীর রচনাগুলি পাশাপাশি রাখলেই তার প্রমাণ পাওয়া যায়। প্রথম চৌধুরীর প্রতিবাদের ভাষা তীব্র, মর্মভেদী ও স্বেবাশ্রয়ক, কিন্তু প্রতিপক্ষকে পশুদস্ত করতে গিয়েও তিনি মাত্রাজ্ঞান ও সৌজন্ম হারান নি। অপর পক্ষে উত্তেজনার প্রাবল্যে দ্বিজেন্দ্রলালের আক্রমণাত্মক রচনাগুলি অনেক সময় অসংযত ও নিরাবরণ হয়ে উঠেছে। কারণ সম্পূর্ণ নিলিখ্ত থাকা তাঁর পক্ষে সম্ভব ছিল না। হাস্যরসিক প্রথম চৌধুরী নিলিখ্ত, তাই তিনি সাহিত্যিক মসীযুদ্ধের চূড়ান্ত উত্তেজনার মুহূর্তেও তাঁর বাগবৈদগ্ধ্য ও যুক্তিপ্রবণতা হারান নি—তাঁর নিম্নকণ্ঠ চাপাবিদ্রোপ ও বক্রোক্তির

৩৩। এই প্রসঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান সম্পর্কে প্রথম চৌধুরীর দুটি প্রবন্ধ সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য—‘দ্বিজেন্দ্রলালের স্মৃতিসভায় কথিত’ (সবুজপত্র, ১৩২২ জ্যৈষ্ঠ) ও ‘দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের হাসির গান’ (সবুজপত্র, ১৩২৩ আষাঢ়)।

৩৪। আত্মকথা, পৃঃ ১৯।

৩৫। করাসী সাহিত্যের পরিচয় : নানাকথা।

মধ্যে 'উইট্'; 'পান' ও 'স্টাটায়ার'র প্রাধান্য। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের প্রাণখোলা উন্মুক্ত হাসি কখনো কখনো সংবেদনশীল 'হিউমার' পর্যায় পৌছেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির আড়ালে আছেন একজন কবি, সহস্র রসিক পুরুষ; অপরপক্ষে প্রমথ চৌধুরীর হাস্যরসের আড়ালে আছে একটি যুক্তিবাদী মন ও বুদ্ধিদীপ্ত মনন।

দ্বিজেন্দ্রলালের 'হাসির গান'-এ বৈচিত্র্য কম নেই—ব্যঙ্গ-বিদ্রোপ থেকে আরম্ভ করে রঙ-তামাশা, ঠাট্টা এমন কি হাস্যরসের স্থূল উপাদান পর্যন্ত অনেক আছে।—কিন্তু কোন উপাদানই প্রচ্ছন্ন ও “প্রণিধান-সাপেক্ষ” নয়। নিতান্ত স্থূল উপাদান-গুলিকে নিয়েই তিনি একটি শিল্পরূপ দিয়েছেন। সেখানে তিনি এই স্থূল উপাদান-গুলিকে মেজ-ধমে পালিশ করার চেষ্টা করেন নি—উপাদানগুলিকে অবিকৃত-ভাবেই গ্রহণ করেছেন। কারণ দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের জগৎ যেন একটি আলোকোজ্জ্বল হাস্যমুখর পৃথিবী। হাস্যরসের প্রবলতার মধ্যে যে মুক্তি আছে, তার স্বতঃস্ফূর্ত প্রবাহে উপাদানগুলি আচ্ছন্ন হয়ে যায়। অথচ তার হাসির মধ্যে তাঁর চরিত্রের আদর্শনিষ্ঠা ও বিদ্রোহের মতো ভাবের হয়ে উঠেছে।<sup>৩৬</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান সম্পর্কে কোনো কোনো সমালোচক ইংরেজি রচনার প্রভাবের কথা উল্লেখ করেছেন।<sup>৩৭</sup> অবশ্য তাঁর কাব্যরীতি ও কবিতার বহিঃরঙ্গের কোনো কোনো দিকের উপর যে ইংরেজি কবিতার প্রভাব পড়ে নি একথা বলা যায় না। ইংরেজি ও ফরাসী হাস্যরসিকদের রচনার সঙ্গেও তাঁর গভীর পরিচয় ছিল। কিন্তু এ সত্ত্বেও দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে ঈশ্বরগুপ্তের হাস্যরসের মূল প্রকৃতির একটি ঐক্য আছে। অবশ্য দ্বিজেন্দ্রলালের কচিবোধ ও কবিশক্তির সঙ্গে গুপ্তকবির কোনো তুলনাই চলতে পারে না, এ কথা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে। ব্যঙ্গের তীব্রতা ও অমার্জিত রূঢ় ব্যক্তিগত আক্রমণ গুপ্তকবির হাস্যরসকে অনেক সময়ই পঙ্কিল করে তুলেছে। তা ছাড়া তাঁর ছিল বাস্তব-পর্যবেক্ষণের নৈপুণ্য, বর্ণনায় কল্পনার স্থান তাঁর কাব্যে ছিল না। দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের মধ্যেও গীতিকবির সহজাত কল্পনাগ্রবণতা ছিল। কিন্তু গুপ্তকবির হাস্যরসের মধ্যে ছিল কথার মারপ্যাচ ও শব্দকৌশলের ক্লাস্তিকর

৩৬। “দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গানের জগতে একটা প্রাণহীনানো নিত্য উৎসব লাগিয়া আছে, তাহা Walpurgis Night-এর ক্ষুতির আবিলতা হইতে মুক্ত অথচ শ্রোজ্ঞল” —দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান : অধ্যয়ন সুখোপাধ্যায় : সমালোচনা-সাহিত্য ( ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ও প্রবন্ধলেখক পাল সম্পাদিত )।

৩৭। “দ্বিজেন্দ্রের ব্যঙ্গসঙ্গীত অস্বাভাবিক পরিমাণে ইংরেজি Comic রচনার অনুরূপ, কিন্তু অনুরূপ হইয়াও প্রতিভাশালী কবির হস্তে উহা স্বকীয় নিজস্ব সম্পদই হইয়াছে।”

পুনরাবৃত্তি। এত পার্থক্য সত্ত্বেও বাংলাসাহিত্যের হাস্যরসিকদের মধ্যে গুপ্তকবির সঙ্গেই দ্বিজেন্দ্রলালের মিল সবচেয়ে বেশী। প্রাণবন্ত হাসির এমন স্বতঃস্ফূর্ত প্রবাহ অগ্রত্ব দুর্লভ। রঙ্গ-বঙ্গ, ঠাট্টা-ইয়াকি, রঙ-তামাশা, সঙ-ভাঁড়ামি, মঙ্গরা-রসিকতা—প্রভৃতি সবরকম উপাদানকে নিয়েই গুপ্তকবি হাসির কোয়ারা ছুটিয়েছেন। এমন প্রাণখোলা উচ্চকণ্ঠ হাসি একালে আর দেখা যায় না—প্রাণের সেই রস যেন আর নেই। তাই উচ্চকণ্ঠ প্রাণমাতানো হাসি আজকের ‘কালচার বিলাসের’ যুগে অমার্জিত কচিবিকারের পর্যায়ভুক্ত! কিন্তু গুপ্তকবির যুগে বাঙালীর দেহে-মনে যে বলিষ্ঠতা ছিল, তাই রঙদার স্ফূর্তি ও মজাদার হাসির আকারে উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠত, কবি নিজেও বলে উঠতেন : “এত ভঙ্গ বঙ্গ দেশ তবু রঙ্গে ভরা।” দৈশ্বর-গুপ্তের পরে বাংলাসাহিত্যে দ্বিজেন্দ্রলালের মত আর কেউ এমন ‘রঙ্গভরা’ বেপরোয়া প্রাণভরা হাসি হাসতে পারেন নি। কারণ স্বল্প শিল্পবুদ্ধির আড়ালে প্রাণের সহজ প্রবাহ আচ্ছন্ন হয়ে গিয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের ভোজ্যপানীয়বিষয়ক কবিতাগুলি দৈশ্বরগুপ্তের ‘পৌষ-পার্বণ’, পাঠাস্তোত্র ‘আনারস’, ‘আণ্ডাভরা তপসে মাছ’ প্রভৃতি কবিতাকে স্মরণ করিয়ে দেয়। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘সন্দেশ’ কবিতায় ভোজনরসিক কবির ‘বিশুদ্ধ রঙ্গবিলাস এক অনাবিল আনন্দে মুখর হয়ে উঠেছে :

উহ, সন্দেশ বুঁদে গজা মতিচূর রসকরা সরপুরিয়া ;

উহ, গড়েছ কি নিধি, দয়াময় বিধি ! কত না বুদ্ধি করিয়া।

\* \* \* \*

ওহো, না খেতেই যায় ভরিয়ে উদর, সন্দেশ থাকে পড়িয়ে ;

ওহো, মনের বাদনা মনে রয়ে যায়, চখে বহে যায় দরিয়া !

অপেক্ষাকৃত প্রৌঢ় বয়সে ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় বাংলাসাহিত্যে পাশ্চাত্য-সাহিত্য-শুলভ হাস্যরসের বার্থতার কথা আলোচনা করতে গিয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরস সম্পর্কে যে মন্তব্য করেছেন তা প্রণিধানযোগ্য :

“বন্ধিমবাবু De-Quincy-র মোলায়েম রসিকতা, বাঙ্গলার গাছমরীচ মিলাইয়া কমলাকান্তের আকারে বাঙ্গালীর হাটে চালাইতে চেষ্টা পাইয়াছিলেন। বন্ধিমবাবুর কমলাকান্ত বন্ধিমবাবুর জীবনের সরসতা শুকাইতে না শুকাইতে যেন কোথায় মিলাইয়া গেল। আমার বিদেশী আমদানী Satire আমার জীবনের মাধুরীর সঙ্গে শুকাইয়া গিয়াছে। কোনটাই বাঙ্গলার টিকিল না। তোমার দ্বিজেন্দ্রলাল Humourist বটে ; পরন্তু বেজায় emotional ; নির্বেদ হইয়া সংসারের উদ্ভটতা ও উৎকটতাকে দেখাতে পারে না ; একটু যেন নিজে মাতিয়া উঠে। বিধাতার আঘাত যখন উহার পিঠে পড়িবে তখন তাঁহার এই অপূর্ব Humour এবং নির্মল

তটিনীকল্লোল একেবারেই স্তব্ধ হইয়া যাইবে। কাজেই বলিতে হয় আমাদের এই নূতন আমদানীর মাল বর্তমান বাজার হাটে বিকাইল না।”<sup>৩৮</sup>

ইঙ্গনাথের এই আক্ষেপোক্তির মধ্যে দুটি সত্য আছে।—প্রথমত, বাঙালী জীবনের মধ্যে পশ্চিমী হাশ্বরস আমদানি করা দুর্লভ—দুয়ের মধ্যে কোথায় যেন একটি বিরোধ আছে। দ্বিতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরসের বৈশিষ্ট্যকে সামান্য একটি মন্তব্যে ফুটিয়ে তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরসের যে ক্রটির কথা বলেছেন, তা দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির বৈশিষ্ট্যও বটে—কারণ দ্বিজেন্দ্রলাল ফরাসী ‘স্যাটারিস্ট’ নন, খাঁটি বাঙালী হাশ্বরসিক। মোলিয়েরের পৃথিবী আর তাঁর পৃথিবী এক নয়—বহু পার্থক্য সত্ত্বেও তিনি গুপ্তকবিরই প্রতিবেশী।

## নাট্যপ্রবাহ ও নাটকবিচার

কবি ও প্রহসন-রচয়িতা হিসাবেই দ্বিজেন্দ্রলাল সাহিত্যক্ষেত্রে সর্বপ্রথম খ্যাতি লাভ করেন। নাটকের ক্ষেত্রে তিনি অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালে প্রবেশ করেছিলেন। প্রকৃতপক্ষে ‘প্রতাপসিংহ’ (১৯০৫) নাটক রচনার কাল থেকেই দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যরচনার পূর্ণাঙ্গ যুগ বলা যায়। তার আগে তিনি দু’খানি নাটক লিখেছিলেন— ‘পাবানী’ (১৯০০) ও ‘তারাবাই’ (১৯০৩)। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক রচনার যুগ অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালের হলেও বাল্যকাল থেকেই নাটকপাঠে তাঁর ‘আসক্তি’ ছিল। তিনি নিজেই বলেছেন :

“বাল্যাবধি কবিতা ও নাটকপাঠে আমার অত্যন্ত আসক্তি ছিল।...বিলাত গিয়া ক্রমাগত Shelley পড়িতাম এবং তথা হইতে প্রত্যাগত হইয়া ক্রমাগত Wordsworth ও Shakespeare বারবার পড়িতাম ; ও শেযোক্ত কবির নাটকের যে যে অংশ কাব্য্যাংশে শ্রেষ্ঠবোধ হইতে, মুখস্থ করিতাম।

“বিলাতে যাইবার পূর্বে আমি ‘হেমলতা’ নাটক ও ‘নীলদর্পণ’ নাটকের অভিনয় দেখিয়াছিলাম মাত্র, আর কৃষ্ণনগরের এক মৌখীন অভিনেতৃদল কর্তৃক অভিনীত ‘সধবার একাদশী’ ও ‘গ্রন্থকার’ নামক একখানি প্রহসনের অভিনয় দেখি, আর Addison-এর Cato এবং Shakespeare-এর Julius Caesar-এর আংশিক অভিনয় দেখি। সেই সময় হইতেই অভিনয় ব্যাপারটিতে আমার আসক্তি হয়। বিলাতে যাইয়া বহু বঙ্গমঞ্চে বহু অভিনয় দেখি। এবং ক্রমেই অভিনয় ব্যাপারটি আমার কাছে প্রিয়তম হইয়া উঠে।

“বিলাত হইতে ফিরিয়া আসিয়া আমি কলিকাতার বঙ্গমঞ্চসমূহে অভিনয় দেখি। এবং সেই সময়েই বঙ্গভাষায় লিখিত নাটকগুলির সহিত আমার পরিচয় হয়”....”

(যে সময় দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে আবির্ভূত হন, তখন বাংলা নাটক ও বঙ্গমঞ্চের ক্ষেত্রে গিরিশচন্দ্রের একচ্ছত্র আধিপত্য। তিনি নিজে হৃদয়ক অভিনেতা ছিলেন, তাই বঙ্গমঞ্চের সুবিধা-অসুবিধা সম্পর্কে তাঁর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাও কম ছিল না। তাঁর এই নট-প্রতিভা নাট্যকার-প্রতিভাকে ছুটিয়ে তুলতে অনেকখানি সাহায্য করেছিল।) দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর দু বছর আগে গিরিশচন্দ্রের মৃত্যু হয় (১৯১১)। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্য-প্রতিভা বিচার প্রসঙ্গে এই তথ্যটি স্মরণ রাখা

কর্তব্য। কারণ গিরিশচন্দ্রের মতো জনপ্রিয় নাট্যকারের পাশে তাঁকে নাটক রচনা করতে হয়েছিল। এ যুগে প্রহসন-রচয়িতা ও হান্তরসস্রষ্টা হিসাবে ‘রসরাজ’ অমৃতলাল বসুও খ্যাতি কম ছিল না। অমৃতলালও স্বল্পক অভিনেতা ছিলেন। (দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক আর একজন নাট্যকারের নাম এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। ইনি হলেন ক্ষীরোদপ্রসাদ বিহারিনোদ (১৮৬০-১৯২৭)। ক্ষীরোদপ্রসাদের রচনাপরিস্থিতি যেমন বিপুল, তেমনি বহুবিচিত্র। তাঁর প্রথম নাটক ‘ফুলশয্যা’ (১৮৯৪) কল্পিত ইতিহাস অবলম্বন করে লেখা হয়েছিল। কিন্তু ‘আলিবাঁবা’ (১৮৯৭) নাটকটি ক্লাসিক থিয়েটারে অভিনীত হওয়ার পর ক্ষীরোদপ্রসাদের যশ প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। এমন কি স্বদেশী আন্দোলনের যুগে ক্ষীরোদপ্রসাদের ‘প্রতাপ-আদিত্য’ (১৯০৩), ‘পদ্মিনী’, (১৯০৬), ‘পলাশীর প্রায়শ্চিত্ত’ (১৯০৭), ‘চাঁদবিবি’ (১৯০৭), ‘নন্দকুমার’ (১৯০৮), ‘বাঙ্গালার মসনদ’ (১৯১০) প্রভৃতি নাটক একসময় দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির প্রতিদ্বন্দ্বী হয়ে উঠেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পরেও ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রায় চৌদ্দ-বছরব্যাপী অক্লান্তভাবে লেখনী সঞ্চালন করেছিলেন। নাট্যসাহিত্যের ইতিহাসে দ্বিজেন্দ্রলালের স্থাননির্ণয় করতে হলে বাংলা নাটকের তৎকালীন পরিস্থিতির কথা মনে রাখতে হবে।)

সুতরাং দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে প্রবেশের পূর্বে সাহিত্যের এই দিকটি যে নিতান্ত বন্ধা ছিল এ কথা বলা যায় না। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক ভক্তিমূলক নাটকগুলি অত্যন্ত জনপ্রিয় হয়েছিল। বিশেষত তাঁর শেখজ্ঞানেন্দ্রের অবতার-মহাপুরুষসম্পর্কিত নাটকগুলি রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের অলৌকিক জীবনের রসে সমৃদ্ধ হয়ে উঠেছিল। হিন্দুধর্মের এই নবজাগরণের যুগ গিরিশচন্দ্রের ভক্তিমূলক পৌরাণিক নাটকে একটি বিশিষ্ট রূপ পরিগ্রহ করেছিল। জ্যোতির্বিজ্ঞানাথের ঐতিহাসিক নাটকগুলি প্রধানত ঊনবিংশ শতাব্দীর সত্তোজাগ্রত জাতীয়তাবোধকেই বাণীবদ্ধ করেছিল। তাঁর ইতিহাসাশ্রিত শেষ নাটক ‘স্বপ্নময়ী’ ১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দে রচিত হয়েছিল। এর পর তিনি অহুবাদ করেছিলেন ও কথানি প্রহসন লিখেছিলেন। সুতরাং আলোচ্য পূর্বে নাট্যকার জ্যোতির্বিজ্ঞানাথের কোন সক্রিয় ভূমিকা ছিল না কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের ‘পাষাণী’ (১৯০০) প্রকাশের অনেক আগেই রবীন্দ্রনাথ কয়েকখানি গীতিনাট্য ও নাট্যকাব্য রচনা করেন। ‘রাজা ও রানী’ (১৯২৬) ‘বিসর্জন’ (১৯২৮) ও ‘মালিনী’ (১৯০২)—এই তিনখানি পঞ্চমাত্র নাটকের সংলাপ রচনায় কবি গিরিশচন্দ্রের গৈরিশচন্দ্র অহুসরণ করেন নি। বঙ্গভঙ্গ ও স্বদেশী আন্দোলনের সময় দেশপ্রেমের যে প্রবল উচ্ছ্বাস প্রবাহিত হয়েছিল, তখন রবীন্দ্রনাথ জাতীয়সঙ্গীত রচনা করলেও গিরিশচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল বা ক্ষীরোদপ্রসাদের

মতো ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন নি। সুতরাং দেশবাসী এই প্রবল হৃদয়বেগকে সে যুগে প্রধানত এই তিনজন নাট্যকারই রূপ দিয়েছিলেন।)

(বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের জাতীয় ভাবোচ্ছ্বাসকে সর্বপ্রথম রূপ দিলেন ক্ষীরোদপ্রসাদ তাঁর 'প্রতাপ-আদিত্য' নাটকে। তারপর এলেন গিরিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলাল। পৌরাণিক নাটকের ভক্তিরসসিক্ত ধর্মভাব রূপান্তরিত হল এক নবভাবপ্রদীপ্ত ইহ চেতনায়। পৌরাণিক নাটকের দৈবলীলার স্থান অধিকার করল ইতিহাসাশ্রিত মানব-জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষার কাহিনী। উনবিংশ শতাব্দীর ঐতিহাসিক নাটকের পিছনে জাতীয় জীবনের কোনো স্থনির্দিষ্ট কর্মপন্থার ইঙ্গিত ছিল না। সমগ্র দেশের সঙ্গে এই নবজাগ্রত ভাবুকতার কোনো যোগ ছিল না। কিন্তু বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশকের স্বদেশী আন্দোলনের যুগে বাংলার প্রাণচঞ্চল্য কলকাতা শহরের বাইরেও ছড়িয়ে পড়েছিল।<sup>২</sup> প্রতাপাদিত্য, মিরাজদৌল্লা, রানা প্রতাপ, তুর্গাদাস প্রমুখ ইতিহাসপ্রসিদ্ধ চরিত্রগুলির বীরত্ব, স্বদেশপ্রেমিকতা, আত্মত্যাগ প্রভৃতি কাহিনীকে এ যুগের নাট্যকারেরা ফুটিয়ে তোলায় চেষ্টা করলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকারখ্যাতির মূলে আছে তাঁর এই ঐতিহাসিক নাটকগুলি। গিরিশচন্দ্র বা ক্ষীরোদপ্রসাদ ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেছেন বটে, কিন্তু তাঁরা কেউই যুগজীবনের উত্তাপকে দ্বিজেন্দ্রলালের মতো নাট্যকীয় অন্তর্দ্বন্দ্বের অন্তর্ভুক্ত করে তুলতে পারেন নি। শুধু দেশপ্রেমই নয়, কল্যাণ, মৈত্রী ও বিশ্বনীতির আদর্শকে তিনি নাটকের মধ্যে ফুটিয়ে তোলায় চেষ্টা করেছেন। ঐতিহাসিক পরিবেশ ও চমৎকারিত্ব ফুটিয়ে তোলায় সাহায্য করেছে তাঁর কাব্যধর্মী ভাষা। চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্বকে তীব্রতর করে তিনি নাট্যকীয় সংঘাত-লগ্নগুলিকে উজ্জ্বল করে তুলেছেন।)

কিন্তু সামাজিক নাটকে তিনি সার্থকতা লাভ করতে পারেন নি। ঐতিহাসিক নাটকের রোমাঞ্চিক টেকনিক সামাজিক নাটকের ক্ষেত্রে নিতান্ত অসঙ্গত হয়ে পড়েছে। তিনি পৌরাণিক নাটক দিয়ে তাঁর নাট্যজীবন শুরু করেছিলেন বটে, কিন্তু পৌরাণিক নাটক তাঁর স্বক্ষেত্র ছিল না। কারণ আধ্যাত্মিকতা, ভক্তিরস ও পৌরাণিক বিশ্বাসের চেয়ে তাঁর কাছে বড় ছিল যুক্তিনিষ্ঠ মনের বুদ্ধিধর্মী বিচার-

২। "ভাতির প্রবল ভাবোচ্ছ্বাসকে অন্তরে অন্তরে করিয়া তৎকালীন শ্রেষ্ঠ নাট্যকারগণ জাতীয় ভাবানুপ্রাণিত নাটক রচনা করিলেন। দর্শকগণ তাহাদের রাষ্ট্রিক সংগ্রামের প্রেরণা পাইল নাটকের মধ্যে, সুবিপুল উৎসাহে সেই নাটককে তাহারা সযত্নে জানাইল। আনন্দরসের প্রেক্ষাপুঙ্খ ও আন্দোলনের রাজপথ এক প্রাণের যোগে সম্বন্ধিত হইয়া গেল।"—বাংলা নাটকের ইতিহাস: অজিতকুমার মুখোপাধ্যায় ১৯০।



প্রবণতা। তাই পৌরাণিক নাটকের ক্ষেত্রে তাঁর রচনার বৈচিত্র্য ও প্রসারতাও তেমন নয়। (দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকারখ্যাতি প্রধানত তাঁর গল্পসংলাপবাহী ঐতিহাসিক নাটকগুলির উপরেই প্রতিষ্ঠিত।) কিন্তু জনপ্রিয় সাহিত্য হলেই যে উচ্চতর সাহিত্য হতে হবে, এমন কোনো অর্থ নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকেও অল্পচিত সংলাপ, অকারণ উচ্ছ্বাস ও অতিনাটকীয় ভাবাতিরেক আছে। নাট্যকারের বস্তুধর্মী নির্লিপ্ততা অনেক সময় গীতিকবির আত্মমুগ্ধ কাব্যধর্মিতায় পরিণত হয়েছে—নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলাল কবি দ্বিজেন্দ্রলালের কাছে পরাজিত হয়েছেন। কিন্তু এ সমস্ত ত্রুটি সবেও তাঁর নাট্যপ্রতিভাকে অস্বীকার করা যায় না। বাংলা নাটকের ইতিহাসে দ্বিজেন্দ্রলাল থেকেই আধুনিক যুগ সূচিত হয়েছে। আঙ্গিক, দৃষ্টিভঙ্গি, ভাব-ভাষা প্রভৃতি দিক থেকে তিনি নূতনত্বের সঞ্চার করেছেন। ইউরোপীয় নাট্যসাহিত্যের সঙ্গে গভীর পরিচয়ের ফলে পাশ্চাত্য নাট্যরীতির ঘনিষ্ঠ প্রভাব তাঁর নাটকগুলিকে নূতন রূপকর্মে ও ভাবসত্তা প্রতিষ্ঠিত করেছে। তাঁর পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে আধুনিকজীবনের সমস্যাগুলিই উদ্ভাসিত হয়েছে। এতে কালানৌচিত্যদোষ (Anachronism) ঘটেছে সন্দেহ নেই, কিন্তু বুদ্ধিদীপ্ত জীবন-সমালোচনায় মর্ত্যলোকের দ্বন্দ্ববিড়ম্বিত জীবনের প্রতি একটি সাগ্রহ কোতূহল প্রকাশিত হয়েছে। নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলাল ইহ-সচেতন ও যুগ-জীবনের কোতূহলী ভাষ্যকার।)

## ॥ ২ ॥

(প্রহসনগুলি বাদ দিলে দ্বিজেন্দ্রলালের নাটককে তিন ভাগে ভাগ করা যায় : নাট্যকাব্য, ঐতিহাসিক নাটক ও সামাজিক নাটক।) নাট্যকাব্যগুলি তাঁর প্রথম দিকের রচনা। জী-বিয়োগের পূর্ববর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবন ও ব্যক্তি-জীবন যখন প্রণয়ে-উচ্ছ্বাস-গীতিস্বধায় উদ্বেলিত হয়ে উঠেছিল, তখনই তিনি নাট্যকাব্যগুলির অধিকাংশই রচনা করেছিলেন। এক ‘সোরাব-কস্তাম’ (১৯০৮) ও ‘ভীষ্ম’ (১৯১৪) ছাড়া অন্যান্য নাট্যকাব্যগুলি তাঁর জী-বিয়োগের পূর্বে অর্থাৎ সাহিত্যিক জীবনের প্রথমার্ধেই রচিত হয়েছিল। তাঁর জীবনীকার এই যুগের মনোজীবনের যে পরিচয় দিয়েছেন, তা এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য :

“ভূভোম্বাহ-বন্ধনে আবদ্ধ হওয়ার পর প্রায় ছয় বৎসর পরে, অর্থাৎ প্রণয়ের সেই উদ্বেলিত রস-সিক্ত উচ্ছলিত ভাবাবেগ প্রশান্ত ও প্রশমিত হইতে যে সময়টুকু লাগিয়াছিল তাহার পর হইতে—তাঁহার অন্তর্জাত আনন্দ অন্ত এক তিরস্কারের

উদ্ভাসিত ও প্রকট হইয়া, এই বিরল-শুদ্ধ মৌন-জ্ঞান বঙ্গদেশকে বিমুগ্ধ ও বিস্মিত করিয়া তুলিল। উল্লিখিত 'প্রহসন ও "হাসির গান" ব্যতীত, তাই, এ সময়ে তাঁহার কবি-প্রতিভার সুন্দর-স্বরূপ প্রস্ফুটিত হইয়া মাতৃভাষাকে অতি মোহন স্তম্ভ ও দিব্য সৌন্দর্যে আয়োদিত ও গরিমাম্বিত করিয়া তুলিয়াছে।<sup>৩</sup>

বিজেঞ্জলালের নাট্যকাব্যগুলিকে দুভাগে ভাগ করা যায়। 'পাষাণী', 'সীতা' ও 'ভীষ্ম'—এই তিনখানি নাটক পৌরাণিক বিষয়কে অবলম্বন করে রচিত হয়েছে। 'তারাবাহি' ইতিহাসাশ্রিত নাট্যকাব্য, আর 'সোণাব-কল্যাণ' কেবলদাসী-রচিত 'শাহ-নামা' কাহিনী অবলম্বনে রচিত অপেরা। হাসির গান ও প্রহসন রচনার যুগে বিজেঞ্জলালের প্রথম গুরুবিষয়ক নাটক 'পাষাণী' (১২০০) রচিত হয়।<sup>৪</sup> গিরিশচন্দ্র তাঁর সুদীর্ঘ নাট্যরচনার ইতিহাসের ভিতর দিয়ে পৌরাণিক নাটকে একটি বিশেষ পরিণতি দিয়েছিলেন। ভক্তিতাব ও আধ্যাত্মিকতায় মগ্নিত হয়ে গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকগুলি বাংলা পৌরাণিক নাটকের মধ্যে একটি নূতন সুরসংযোগ করেছিল। পরবর্তীকালে গিরিশচন্দ্রের পথই পৌরাণিক নাটক-রচয়িতাদের একমাত্র পথ হয়ে উঠেছিল। গিরিশচন্দ্র-প্রবর্তিত এই পৌরাণিক নাট্যধারার অসাধারণ জনপ্রিয়তার যুগে বিজেঞ্জলাল সম্পূর্ণ নূতন দৃষ্টিভঙ্গিতে পুরাণকে নাট্যরূপ দিয়েছেন। গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকে ভক্তি-বিশ্বাস ও আধ্যাত্মিকতাই প্রাধান্য লাভ করেছে—যুক্তি ও বুদ্ধি সেখানে এক মহিমময় ভাবসাধনায় আচ্ছন্ন।<sup>৫</sup> আদর্শবাদ ও প্রেম-ভক্তিসম্বিত অধ্যাত্ম-বিশ্বাসের রূপায়ণ হিসাবেই গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকগুলি তখন অসাধারণ জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল। গিরিশচন্দ্রের নাট্যরচনার যুগ 'হিন্দুধর্মের পুনরুজ্জীবনের যুগ।' বঙ্কিমচন্দ্র, নবীনচন্দ্র, প্রমুখ সাহিত্যিকের রচনায় নব-চেতনায় উদ্ভুদ্ধ হিন্দুধর্ম ও সংস্কৃতির মর্মবাণী উদ্ঘাটিত হয়েছিল। বিশেষত রামকৃষ্ণ-বিবেকানন্দের হ্রলভ সাহচর্যে গিরিশচন্দ্রের নাটকে ধর্মভাব আরও বেশী পরিস্ফুট হয়েছিল। কিন্তু অতিরিক্ত ধর্মভাব ও তত্ত্বদৃষ্টি গিরিশচন্দ্রের পৌরাণিক নাটকের শিল্পসাফল্যকে অনেক সময় ব্যাহত করেছে। একটি অধ্যাত্মদৃষ্টি নাটকের মানবীয় রসকেও ক্ষুণ্ণ করেছে।

কিন্তু বিজেঞ্জলালের পুরাণাঙ্গী নাটকের দৃষ্টিভঙ্গি সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। তিনি গিরিশচন্দ্র-প্রবর্তিত ভক্তিতাব ও আধ্যাত্মিকতাকে অস্বীকার করেছেন। তিনি

৩। বিজেঞ্জলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ২৭৪।

৪। অনিশ্চিত অনিশ্চিত! বুদ্ধি পরাজয়,

নির্ণয় না হয়—হায়, কে আছে কোথায়? [কালাপাহাড়: ১ম অঙ্ক, ৩৪ পর্ভাঙ্ক]।

ছিলেন যুক্তিবাদী। এই যুক্তিনিষ্ঠ বুদ্ধিবাদী দৃষ্টিভঙ্গি তাঁকে সংস্কারাত্মক করেছিল।<sup>৫</sup> এক ‘পরণায়’ নাটকের ভবানীপ্রসাদ চরিত্র ছাড়া আর কোনো চরিত্রকেই ধর্ম-ভাবাপন্ন বলা যায় না। তাই পৌরাণিক নাটক রচনায় তাঁর বুদ্ধিবাদী ও যুক্তিনিষ্ঠ মন অলৌকিক ও দৈব-বিশ্বাসকে সম্পূর্ণভাবে অস্বীকার করেছে। ‘কঙ্কি অবতার’ প্রহসনে ও ‘হাসির গান’-এর কোন কোন রচনায় তিনি দেব-দেবী নিয়ে ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ করেছেন। ‘কঙ্কি অবতার’-এর ভূমিকায় তিনি তার কৈফিয়তও দিয়েছেন।<sup>৬</sup> এতকাল প্রহসন ও হাসির গানের মাধ্যমে তাঁর এই বিশিষ্ট মানসিকতা প্রকাশিত হয়েছিল। কিন্তু ‘পাবানী’ নাটক থেকে তিনি গুরুগম্ভীর বিষয়েও যুক্তিবাদী ও বিশ্লেষণাত্মক মনোভঙ্গি প্রকাশ করলেন। তিনি পুরাণকে ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ করে অলৌকিকতার আবরণ উন্মুক্ত করে এক-একটি লৌকিক জীবনের বাস্তবরসময়ক ইতিহাসই আবিষ্কার করেছেন। তাই তাঁর পুরাণাত্মক নাটকগুলিতে দেব-দেবীর অলৌকিক জীবনচরণের কথা নেই, আছে নর-নারীর বাস্তবজীবনের মানবীয় স্বন্দ-সংঘাতের কাহিনী।<sup>৭</sup> পুরাণকে মানবীয় ব্যাখ্যায় মণ্ডিত করার কাজ ঊনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধের প্রথম থেকেই শুরু হয়েছিল। মধুসূদন, হেমচন্দ্র, নবীনচন্দ্র হিন্দু পুরাণকে বুদ্ধিমার্জিত মানবীয় ব্যাখ্যা দিয়েছিলেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর যুগজীবনের নূতন জিজ্ঞাসা তাঁদের পুরাণকাহিনীতে আত্মপ্রকাশ করেছিল। পুরাণের ভিতর থেকে তাঁরা মানব-সত্যকেই নূতনভাবে আবিষ্কার করার চেষ্টা করেছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের হাতে ঊনবিংশ শতাব্দীর বুদ্ধিবাদী ও সংস্কারমুক্ত ‘পুরাণের নব-রূপায়ণ’ পদ্ধতিটি একটি চূড়ান্ত রূপলাভ করেছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীর কবিদের এই পুরাণ-ব্যাখ্যা ছিল মানবমুখী, কিন্তু সে মানুষ ছিল ‘Grand fellow’। অপর পক্ষে দ্বিজেন্দ্রলাল পৌরাণিক চরিত্রগুলির মধ্যে সাধারণ মানুষের কথাই বলেছেন। তাঁর অহল্যা পরপুরুষ-আসক্তা কামনাময়ী রমণী, ইন্দ্র পরজীলোলূপ লম্পট পুরুষ, রামচন্দ্র ব্যক্তিস্বহীন; এমন কি অশ্বা কাহিনীটি যুক্ত করে ভীষ্ম চরিত্রের মধ্যেও তিনি অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টি করেছেন।<sup>৮</sup>

পুরাণকে বিকৃত করার অপরাধে নীতিবাহীশ মহলে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘পাবানী’

৫। “তিনি ভাস্কর ও যুক্তিবাদী। কিন্তু তর্কের তো কোনও মীমাংসা নাই! তিনি ভগবতের প্রত্যেক বিষয়ই তর্কের দ্বারা বুঝিতে চেষ্টা করিতেন; সুতরাং তর্কের অন্ত না পাইয়া, স্বতঃই অনেক স্থলে সম্মোহবানী হইয়া পড়িয়াছেন!... তাঁহার কবিতায় দেখা যায়—তিনি বর্গ, নরক, ঈশ্বর, দেব-দেবী সম্বন্ধে বস্তুতঃ বড় বেশী আত্মবিশ্বাস ছিলেন না। ভাল-বন্দ্য বাহা কিছু—তিনি প্রভুত্বের ভিতর দিয়া দেখিতেন; এবং তিনি প্রথানতঃ পুরুষকার ও নীতি মানিতেন।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃঃ ৩৬৪-৩৬৫।

ও ‘সীতা’ নাটকের বিরুদ্ধে অভিযোগ করা হয়। ‘মন্ত্ৰ’ কাব্যের ভূমিকায় তিনি বিরুদ্ধবাদী সমালোচকদের প্রতি এ প্রসঙ্গে যে মন্তব্য করেছিলেন তা বিশেষভাবে প্রশিধানযোগ্য :

“কোন এক পত্রিকার সম্পাদক মৎপ্রণীত “পাষণী” নাটিকার সমালোচনার কহিয়াছিলেন যে, আমি নাটকে রামায়ণ আখ্যান অহুসরণ করি নাই—যেহেতু, অহল্যাকে স্বেচ্ছায় বাভিচারিণীরূপে চিত্রিত করিয়াছি, কিন্তু পৌরাণিকী অহল্যা ইন্দ্রকে গোতম বলিয়া ভ্রম করিয়া ভ্রষ্টা হইয়াছিলেন ! তাঁহার বাঙ্গালীকির রামায়ণখানি উন্টাইয়া দেখিবার অবকাশ হয় নাই। তাহা যদি হইত, তাহা হইলেন তিনি দেখিতেন যে, বাঙ্গালীকির অহল্যা শুদ্ধ ইন্দ্রকে ইন্দ্র বলিয়া চিনিতে পারিয়াছিলেন, তাহা নহে ; দেবরাজ করুণ, জানিবার জ্ঞাত্য কোতুহলপরবশ হইয়া ( “দেবরাজ-কুতুহলাৎ” ) কামরতা হইয়াছিলেন ।...আমি শুদ্ধ আধুনিক দায়িত্বশূন্য সমালোচনার উদাহরণ-স্বরূপ উক্ত বিষয়ের উল্লেখ করিলাম ।”

নাট্যকার তাঁর স্বপক্ষে যুক্তি দিলেও তিনি যে রামায়ণ-কাহিনীকে সম্পূর্ণ অহুসরণ করেন নি, এ কথা অস্বীকার করা যায় না। নাটকে গোতম বিশ্বামিত্রের সঙ্গে যখন প্রবাস যাত্রা করেছেন সেই অবকাশে অহল্যা ইন্দ্রের সঙ্গে বাভিচারে লিপ্ত হয়েছেন। নাটকে বিশ্বামিত্র চরিত্রটি অনাবশ্যক প্রাধান্য লাভ করেছে। নাটকের শেষাংশে নাট্যকার নিজস্ব কল্পনার উপরেই বেশী নির্ভর করেছেন। গোতমের অভিসম্পাত বিবরণটি নাট্যকার মোটেই গ্রহণ করেন নি। রামায়ণে বর্ণিত আছে যে গোতম ইন্দ্র ও অহল্যার বৃত্তান্ত অবগত হয়ে তাঁদের দুজনকেই অভিসম্পাত দিলেন। ঋষিশাপে ইন্দ্র ‘বিফল’ হলেন এবং অহল্যা ‘নিরাহার’, ‘বাতভক্ষ্যা’ ‘ভক্ষ্যশায়িনী’ পাষণরূপিণী হলেন।<sup>৬</sup> পরে রামলক্ষণ বিশ্বামিত্রের সঙ্গে মিথিলাগমন-

৬।

“সমরূপং সমাহার্য কৃতবানসি দুর্মতে ।

অকর্তব্যমিদং বস্মাহ বিফলস্তং ভবিস্যসি ।

গৌতমেনৈবহতস্ত শুরোষণ মহাস্তনা ।

পততুব্ বশৌ ভূমৌ মহত্ৰাক্ত তৎক্ষণাৎ ।

তথা শপ্ত্য চৈব শত্রুং ভাষ্ক্যামপি চ শপ্তবান্ ।

ইহ বর্ষসহস্রাণি বহুনি নিবসিস্যসি ।

বাতভক্ষ্যা নিরাহার্য তপ্যন্তী ভক্ষ্যশায়িনী ।

অদৃষ্টাসর্বভূতানামাজমেহস্মিন্ বসিস্যসি ।

( রামায়ণ । বালকাণ্ড, অষ্টচত্বারিংশ সর্গ—

২৭-৩০ শ্লোক )

কালে যখন গৌতমশ্রমে উপস্থিত হলেন, তখন রামচন্দ্রের পাদশর্পে অহল্যার বৃত্তি ঘটল। প্রায়শ্চিত্তান্তে গৌতমও পুনরায় অহল্যাকে গ্রহণ করলেন।

দ্বিজেন্দ্রলাল অভিসম্পাত-বৃত্তান্ত ও অহল্যার পাষণ্ডরূপিনী হওয়ার কাহিনীকে গ্রহণ করেন নি। এর কারণ উপলব্ধি করাও দুঃসহ নয়। তিনি প্রধানত পুরাণ-কাহিনীর অতিপ্রাকৃত অংশকে যতদূর সম্ভব বর্জন করে স্বাভাবিক ও বাস্তবধর্মী করার চেষ্টা করেছেন। ইন্দ্রের অভিশাপ অথবা অহল্যার পাষণ্ডে পরিণত হওয়া দুই-ই তাঁর কাছে অবাস্তব ও অস্বাভাবিক বলে মনে হয়েছে। নাটকে গৌতমের আশ্রম প্রত্যাগমনের সংবাদ পেয়েই ইন্দ্র ও অহল্যা স্থানান্তরে যাত্রা করেছে। কৈলাস পর্বতের নির্জন শিখরে ইন্দ্র ও অহল্যার সুখসন্তোগ, ইন্দ্রের আসক্তিতে তাঁটা পড়া, অহল্যাকে পরিত্যাগকালে অহল্যার ইন্দ্রকে ছুরিকাঘাত, আহত ইন্দ্রকে গৌতম ও চিরঞ্জীবের স্তম্ভসা, পতি-পুত্রবিবাহিত আশ্রমে মনোবিকারগ্রস্তা অহল্যার প্রত্যাবর্তন প্রভৃতি কাহিনী রামায়ণ-অনুমোদিত নয়। কাহিনীর শেষাংশেও নাট্যকার রামায়ণ-কাহিনীকে অনুসরণ করেন নি। অহল্যার দুঃখে ব্যথিত হয়ে রামচন্দ্র গৌতমের কাছে ক্ষমাপ্রার্থনার নির্দেশ দিলেন। সীতার বিবাহোপলক্ষে গৌতম জনক-ভবনে উপস্থিত হয়েছিলেন। অহল্যা নিজের সমস্ত পাপাচরণ স্বীকার করে ক্ষমাভিক্ষা করছেন, গৌতমও তাঁকে সর্বান্তঃকরণে ক্ষমা করে গ্রহণ করছেন।

## ॥ ৩ ॥

রামায়ণ-কাহিনীর এই পরিবর্তনের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনের একটি স্বরই স্বীকৃত হয়ে উঠেছে। সামাজিক পাপ ও তার প্রায়শ্চিত্ত সম্পর্কে তিনি একটি নূতন ব্যাখ্যা দিয়েছেন। অহল্যার ব্যাভিচারকে তিনি অস্বীকার করেন নি, কিন্তু তার জন্তে তিনি তথাকথিত কঠোর নৈতিক প্রতিবিধানের ব্যবস্থাও করেন নি। অহল্যার প্রায়শ্চিত্ত-বিধানকে তিনি তাঁর মনোজীবনের ঘাত-প্রতিঘাত ও অন্তর্দ্বন্দ্ব-জর্জরিত অর্থোন্মাদনার ভিতর দিয়ে প্রকাশ করেছেন। স্থূল শাস্ত্রীয় বিধানকে তিনি সম্পূর্ণ অস্বীকার করে মনস্তত্ত্বসম্মত চিন্তাবিকারকেই ফুটিয়ে তুলতে চেয়েছেন। কিন্তু এখানেও স্বামীর পবিত্র ভালোবাসার তুলনায় নিজের ব্যাভিচারবৃত্তিজনিত চিন্তাবিক্ষোভ নিতান্ত গোপন হয়ে পড়েছে। ইন্দ্রের নিষ্ঠুর প্রতারণার কথা মনে করে অহল্যা পুরুষজাতির উপরই বিরূপ হয়ে উঠেছেন। ইন্দ্র কর্তৃক প্রত্যাখ্যাত হয়েও স্বামীর প্রেম তাঁর কাছে বড় হয়ে দেখা দেয় নি, তার চেয়ে অনেক বড় হয়েছে

প্রেমিকের প্রত্যাখ্যান-জনিত নৈরাশ্রীপীড়িত হৃদয়ের প্রতিক্রিয়া।<sup>৭</sup> রামের অহরোধই যেন অহল্যাকে গৌতমের দিকে আকর্ষণ করেছে। প্রত্যাখ্যাতা অহল্যার হৃদয়বৃন্দের মধ্যে গৌতমের প্রতি আকর্ষণটিকে ফুটিয়ে তুলতে পারলে নাটকীয় উদ্দেশ্যটি আরও বেশী স্বাভাবিক হয়ে উঠতে পারত।

আসল কথা, গৌতম-অহল্যা-ইন্দ্রের কাহিনীটির মূল-পরিকল্পনার মধ্যে নাট্য-কারের বন্ধনহীন রোমাণ্টিক দৃষ্টিভঙ্গিই প্রাধান্যলাভ করেছে। অহল্যাচরিত্রে প্রথম থেকেই সন্তোগবাসনার তীব্রতা দেখানো হয়েছে। কিন্তু নাট্যকার এই যৌবন-বেদনার চিত্রটিকে সহানুভূতির সঙ্গে এঁকেছেন। অহল্যার এই অতৃপ্ত যৌবনবেদনার মধ্যে একটি কার্যকারণ-সম্পর্ক আছে। বৃদ্ধ গৌতমের জ্ঞানপিপাসু পাঠবিত্রত শুদ্ধহৃদয় অহল্যার সন্তোগসতৃষ্ণ মনকে কোনদিনই পরিতৃপ্ত করতে পারে নি। তাই মাদুরীর কাছে স্বামীর সঙ্গে তাঁর সম্পর্কের কথা বলতে গিয়ে দীর্ঘশ্বাস পড়েছে। অহল্যার সামান্য একটি মন্তব্যের আলোকে গৌতম-অহল্যা সম্পর্কের সম্ভাব্যতা চকিতে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে :

তিনি জ্ঞানী, তিনি শাস্ত্রবিশারদ, তিনি  
ধার্মিক। মাদুরী! কিন্তু রমণীহৃদয়  
তাঁর প্রার্থী নহে মথি! থাক-কাজ নাই  
নিষ্ফল বিলাপে আর। মুঝিবি না তুই।  
অথবা কি ফল অহুতাপে? [ হৃদীয় নিঃশ্বাস ]

[ ১ম অঙ্ক, ৩য় দৃশ্য ]

প্রথমার্ক বর্ষ দৃশ্যে গৌতমের প্রবাসযাত্রার প্রাকালে অহল্যা তাঁকে স্পষ্টই বলেছেন—  
“ভিন্নরূপ গতি দুজনার ভিন্ন দিকে।”—সুতরাং অহল্যার পদস্থলন কাহিনীকে নাট্যকার কোন আকস্মিক ব্যাপার করে তোলেন নি—অহল্যার অতৃপ্ত যৌবনবেদনা ও তীব্র ভোগাকাঙ্ক্ষার মনস্তত্ত্বসম্মত ব্যাখ্যা দিয়েছেন। দ্বিতীয় অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে ইন্দ্রের সঙ্গে প্রথম সাক্ষাৎকারেই অহল্যা বলেছেন : “আমি তব দাসী, তুমি মোর প্রাণেশ্বর।” এখানে অহল্যার মনে কোনো হৃদয়-সংঘাত মুহূর্তের জন্তও উদ্ভিত হয়

৭। অহল্যা। কি বিষাস?

তুমি ত পুরুষ।—সব পারে সে পুরুষ...

হৃদয় পক্ষীর গলে বসাইতে ছুরি,

কলঙ্কিতে পাতিব্রত পাপব বিক্রমে—

নয় নবোঢ়ার; ছুঁড়ে দিতে বালিকার

প্রকৃতিত প্রেমপন্য লোকাচারপদে। ৫ (৪র্থ অঙ্ক, ৪র্থ দৃশ্য)

নি। যদিও নাট্যকার মন-বতির আবির্ভাব ঘটিলে অহল্যার মনোভাবকে অনেকটা সহজ ও স্বাভাবিক করে তোলার চেষ্টা করেছেন, তবুও এই অংশ আকস্মিকতা থেকে মুক্ত হতে পারে নি।

অহল্যা-চরিত্র অন্ধনে ও নাটকটির পরিকল্পনায় নাট্যকারের সংস্কারমুক্ত নির্ভীক দৃষ্টিভঙ্গিই জয়যুক্ত হয়েছে। তাই চরিত্রগুলির মধ্যে পৌরাণিক আবেদন নেই বললেই হয়। পুরাণ থেকে ঘটনাসূত্র ও চরিত্রগুলি নিয়ে নৈতিক ও আধ্যাত্মিক সম্ভাবনা থেকে মুক্ত করে নাট্যকার সাধারণ নরনারীর অন্তর্দর্শন ও প্রেম-জীবনের সমস্তাকেই ফুটিয়ে তুলেছেন। অহল্যা কোনদিনই ‘দেবী’ বা ‘তপস্বিনী’ হতে চান নি—তিনি নারী, এইটিই তাঁর শ্রেষ্ঠ পরিচয়। মাধুরীর ‘দেবি’ সোধোনকে প্রতিবাদ করে তিনি বলেছেন :

আবার ও রুঢ় সোধোন !

“দেবি” ? আমি গুরুপত্নী বটে। শিষ্যা তুই,

তথাপি আমার তুই চিরপ্রিয় সখী ;

আয় সখি, দুই দণ্ড নিস্তরক নিভূতে

কহিব প্রাণের কথা।

[ ১ম অঙ্ক, ৩য় দৃশ্য ]

ইন্দ্রের কাছে নিজের পরিচয়দানকালেও অহল্যা বলেছেন :

মিথ্যা কথা বলিয়াছি, আমি শুদ্ধনারী,

কোন নাম নাহি মোর।

অহল্যাকে নাট্যকার প্রণয়মুগ্ধা নারী হিসাবেই সৃষ্টি করেছেন—পৌরাণিক কাহিনীর যুগযুগান্তরের সংস্কার অস্বীকার করে তিনি নারী-পুরুষের বিষমুতমস্ত সৈবিরণী প্রেমকেই চূড়ান্ত করে তুলেছেন। ষিজেন্দ্রলালের এই নাট্যকাব্যখানিতে তাঁর বাধাবন্ধনহীন রোমাটিক কবিস্বপ্নই জয়যুক্ত হয়েছে। বলাবাহুল্য পুরাণের প্রচলিত নীতি-নির্দেশ অস্বীকার করার জগৎ এ নাটকের অনেক বিরুদ্ধ সমালোচনা হয়েছিল। এমন কি কবির জীবিতকালে কোনো সাধারণ বঙ্গমঞ্চও এই নাটকটি অভিনীত হয় নি।<sup>৮</sup>

৮। “একবার ঠাঁর থিয়েটারে ঐ নাটকখানি অভিনয় করাইবার প্রস্তাব হয়। উক্ত থিয়েটারের তৎকালীন অধ্যক্ষ নাট্যাচার্য শ্রীঅমৃতলাল বসু মহাশয় বলেন যে, ঐ নাটকের পাত্র-পাত্রীদের নাম পরিবর্তন করিয়া কাল্পনিক নাম দিলে তিনি ঐ নাটিকা অভিনয় করিতে পারেন—নতুবা নহে।...ষিজেন্দ্রলাল অমৃতলাল বসুর কথামত নাট্যকার পাত্র-পাত্রীদের নাম বদলাইয়া দিতে সম্মত হইলেন নাই।”—ষিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ বোধ, পৃঃ ১০০।

ষিজেজ্ঞালোর পূর্বে আর কেউই সংস্কারমুক্ত প্রেমের কথা উচ্চারণ করেন নি। এমন কথা বলা যায় না। ‘বীরাজনা কাব্যে’ মধুসূদন ‘সোমের প্রতি তারা’ পত্রিকায় গুরুপত্নী তারার উচ্ছলিত প্রণয়াবেগের বর্ণনা দিয়েছেন। হৃদয়ের প্রবল বস্তায় সমাজ-সংস্কার সেখানে ভেসে গিয়েছে। অহল্যা চরিত্র আলোচনা-প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘চিত্রাঙ্গদা’ (১২২২) কাব্যনাট্যের চিত্রাঙ্গদা ও ‘বিদায়-অভিশাপ’-এর (১৩০০) দেবযানী চরিত্রের কথা মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয়। কিন্তু উভয়ক্ষেত্রেই সমাজনীতির প্রশ্ন বড় হয়ে ওঠে নি। কারণ চিত্রাঙ্গদা ও দেবযানী—দুজনেই কুমারী, তা ছাড়া প্রণয়াম্পদকে বিবাহের মন্ত্রের মধ্য দিয়ে সামাজিকভাবে পাওয়ারও অস্ববিধা ছিল না। কিন্তু অহল্যা বিবাহিতা ও স্বামী-পুত্রবতী। ইন্দ্রের সঙ্গে তাঁর প্রণয়ামক্তি সমাজবিগর্হিত আচরণ। ‘চিত্রাঙ্গদা’র ও ‘পাষাণী’তে বসন্ত ও মদন-রতির ভূমিকা আছে। চিত্রাঙ্গদা বসন্ত ও মদনের কাছ থেকে ‘বর্ষভোগ্য মোহিনীকান্তি’ ভিক্ষা করে নিয়েছিলেন, কিন্তু সেই ভিক্ষালব্ধ দৈহিক সৌন্দর্যের প্রতি দিক্কারই শেষপর্যন্ত তাকে মোহমুক্তির জ্যোতির্লোকে প্রতিষ্ঠিত করেছে।<sup>১</sup> চিত্রাঙ্গদা প্রেমসী ও গৃহিণী দুই-ই—বিশুদ্ধ প্রেমসী-সত্তা তাঁর জীবনের একটি অংশমাত্র, কিন্তু পূর্ণপরিণাম নয়। কিন্তু দেবযানী প্রেমসী। প্রেমম্পর্ধায় দেবযানী কচের সঞ্জীবনী-বিভালাভের প্রতিযোগিনী হয়ে উঠেছেন। দেবযানীর প্রতিহত প্রেম কুপিতা সপিণীর মতো লজ্জাকাম কচকে দংশন করেছে। অহল্যা মূলত প্রেমসী, কিন্তু তিনি সন্তানেরও জননী; অথচ প্রণয়ীর সঙ্গে গৃহতাগকালে ক্ষুধার্ত সন্তানের কণ্ঠবোধ করতে তাঁর বাধে নি! তৃতীয় অঙ্ক চতুর্থ দৃশ্যে স্বহস্তে পুত্রহত্যার কথা মনে হয়ে অহল্যার মনে অশুশোচনার সৃষ্টি হয়েছে—এমন কি বক্ষে ছুরিকাঘাত করতেও উদ্বৃত্ত হয়েছেন।

চিত্রাঙ্গদা ও দেবযানীর বিহ্বল যৌবনস্বপ্ন ও হৃদয়াবেগের মধ্যে যে চারিত্রিক সংঘম ও দৃঢ়তা আছে, অহল্যা চরিত্রে তা সম্পূর্ণই অল্পপস্থিত। চিত্রাঙ্গদা ও দেবযানী—দুই কাহিনীরই পুরুষ চরিত্র দুর্বল নয়। কচ কর্তব্যপনায়ণ ও পৌরুষগর্বী অজুনের বীরচিত্তকেও মোহের বন্ধন বেশী দিন বেঁধে রাখতে পারে নি—তাঁর কীৰ্ত্তিমুখরিত বৃহৎ জীবনের একটি আদর্শও তাঁর সম্মুখে জেগে উঠেছে। কিন্তু পাষাণীর ইন্দ্র লম্পট, পরজীলোলুপ ও হীনচিত্ত পুরুষ—তাঁর চরিত্রের কোন ঐশ্বর্য

১।—“এ যে তাঁর বাইরের জিনিষ, এ বেন গুরুরাজ বসন্তের কাছ থেকে পড়া বর, কপিক মোহ বিভাগের দ্বারা জেথ উদ্বেগ সিদ্ধ করবার জন্তে। যদি তাঁর অন্তরের মধ্যে বসন্ত চরিত্র-শক্তি থাকে তবে সেই মোহমুক্ত শক্তির দানই তাঁর প্রেমিকের পক্ষে মহৎ লাভ, সুসলজীবনের জয়জ্যায় সাহায্য।” [হুচনা-চিত্রাঙ্গদা। রবীন্দ্র-রচনাবলী, তৃতীয় খণ্ড]।



নেই। চিত্রাঙ্গদা ও দেবযানীর প্রেমকাহিনীর মধ্যে প্রেমের বিশ্লেষণ ও বিশেষ ভাবসত্যই উদ্ভাসিত হয়েছে। কিন্তু ‘পাষণী’তে শুধু দেহসন্তোগের উদ্ভাস শিখাই তার লুক্ক-কণা বিস্তার করেছে। গোতমকে আদর্শ চরিত্ররূপে চিত্রিত করা হয়েছে। গোতম প্রশান্তচিত্ত ও নির্বিকার। অহল্যার সমস্ত পাপকে তিনি ক্ষমামূল্য দৃষ্টির সাহায্যে শোধন করে নিয়েছেন। নাট্যকার অহল্যার সমস্ত আচার-আচরণকে একটি মানবীয় সহানুভূতির সঙ্গে পর্যবেক্ষণ করেছেন। গোতমের ক্ষমাশীল চরিত্রটি নাট্যকারের এই দৃষ্টিভঙ্গিকেই সার্থক করে তুলেছে। কিন্তু নাট্যকার চরিত্র হিসাবে গোতম নিশ্চয়—আদর্শের প্রতিমূর্তি মাত্র, কোন মানবীয় স্বন্দ নেই। এই নাটকে নাট্যকার নারীর সংস্কারমুক্ত হৃদয়বেগকে সমাজশাসনের উদ্দেশ্য রূপ দিতে চেয়েছেন।<sup>১০</sup>

নাট্যশিল্প হিসাবে ‘পাষণী’কে উচ্চাঙ্গের সাহিত্যকৃতি বলা যায় না। ঊনবিংশ শতাব্দীর গল্প রোমান্টিক আখ্যায়িকা ও নাটকগুলির মতো একাধিক উত্তেজনামূলক অংশ আছে। গভীর নিশীথে সত্যোজ্ঞাগ্রত পুত্র শতানন্দকে কামমোহিতা জননীর নিষ্ঠুর হত্যা-প্রচেষ্টা, আত্মহানিতে বঞ্চে ছুরিকাঘাতের ব্যর্থ সঙ্কল্পের দৃশ্য, ইত্যাদি ছুরিকাঘাতের রোমাঞ্চকর ঘটনা—প্রভৃতি দৃশ্য ঊনবিংশ শতাব্দীর শেবদিকের কথাসাহিত্য ও নাটকের রোমাঞ্চকর অতিনাট্যকীয় ঘটনার কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। পঞ্চমাস্ত্রে অহল্যার সঙ্গে গোতমের মিলনদৃশ্যটিও নিতান্ত বহিরাশ্রয়ী ও আকস্মিক। ‘পাষণী’ নাটকের নৈতিক অসঙ্গতিই সেকালের সমালোচকদের বিরুদ্ধ সমালোচনার কারণ হয়েছিল। কিন্তু শিল্পবিচারে নীতির অসঙ্গতির চেয়েও শিল্পগত অসঙ্গতি অনেক বেশী মারাত্মক। পুরাণকে ব্যাখ্যা দিতে হলেও তারও একটি মাত্রাবোধ থাকার প্রয়োজন। পুরাণকে লঘু করে ‘কল্পি অবতার’-এর মতো গ্রহণ বা বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্য রচিত হতে পারে, কিন্তু গুরুগম্ভীর নাটক রচনার পক্ষে অতিরিক্ত তরলতা বসাবাস ঘটায়। বিশ্বাসিত্বের মতো একজন, অচেনা মানুষকে নিয়ে চিরঞ্জীবের রসিকতা অত্যন্ত অসঙ্গত ও কৃত্রিমকটু। অক্ষরবৃত্ত ছন্দের ধ্বনিগাভীরব ও যুক্তাক্ষরবহুল সমাসবদ্ধ বাক্যাংশের সঙ্গে চিরঞ্জীবের তরল রসিকতা নিতান্ত বেমানান

১০। “এই নাটকখানি পরবর্তী বাংলা বস্তুতাত্ত্বিক সাহিত্যের উপর কোন প্রত্যক্ষ প্রভাব বিস্তার করিতে পারে নাই সত্য; কিন্তু তাহা হইলেও ইহা যে ঊনবিংশ শতাব্দীর নৈতিক আদর্শের গভীর উত্তীর্ণ হইয়া বাংলাসাহিত্যে নূতন আদর্শের ইঙ্গিত দিয়াছিল, সেই হিসাবে ইহার মুক্ত অধীকার করিবার উপায় নাই। বাংলা নাট্যসাহিত্যে ইহাতেই সর্বপ্রথম নিতীক সন্দেহমুক্ত বাস্তবতার পরিচয় পাওয়া যায়।”—বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস : আশুতোষ ভট্টাচার্য, পৃঃ ৩৩৫।

হয়েছে। স্বাভাবিকের দৃষ্টান্ত ও জনসাধারণের অস্বাভাবিক কথোপকথন নাটকখানির ভাবগাম্ভীর্য ফুটিয়ে তুলেছে। রসগত অসঙ্গতিগুলিই নাটকখানির পক্ষে সবচেয়ে পীড়াদায়ক ক্রটি। প্রথমাক্ষের সপ্তম দৃষ্টে ইন্দ্রের সভা যেন একটি লম্পট জমিদারপুত্রের ইয়ার-মহল!

‘পাবাগী’ নাটকের মধ্যে চিরঞ্জীব ও মাধুরীর কাহিনীটি দৃষ্টি আকর্ষণ করে। চিরঞ্জীব ও মাধুরীর কাহিনীটি সন্নিবিষ্ট হওয়ার জন্য নাট্যকারের মূল বক্তব্য পরিষ্কৃত হয়েছে। দৃষ্ট চিরঞ্জীব মহর্ষি গোতমের স্পর্শে দহ্যবৃত্তি তাগ করে গোতমের শিষ্য গ্রহণ করেছে, মিথিলার বারাক্ষণী-শ্রেষ্ঠ মাধুবীও গোতমের সান্নিধ্যে এসে পরিবর্তিতা হয়েছে। গোতমের মাধ্যমে চিরঞ্জীব ও মাধুরীর বিবাহ হয়। মাধুরী চরিত্রটি ভাব-বৈপরীত্যের (contrast) দ্বারা অহল্যা চরিত্রটিকে ফুটিয়েছে। অহল্যা যখন তাঁর স্বামীর প্রতি অভিযোগ করেছেন ও অতৃপ্ত ঘোবনবেদনার কথা মাধুরীকে জানিয়েছেন, তখন মাধুরী তাঁর উত্তরে তাদের বিবাহকালে গোতমের নির্দেশবাক্যেরই প্রতিধ্বনি করেছেন :

বিবাহ বিলাস নহে ; প্রেম লিপ্সা নহে ।  
পতিপত্নী পণ্যজব্দ্য নহে । বাছিবাব,  
মূল্য দিয়া ক্রয় করিবাব বস্তু নহে ;  
বিবাহ কর্তব্য । প্রেম নিকাম সাধনা ।

[ ১ম অঙ্ক, ৩য় দৃষ্ট ]

নিকাম প্রেমসাধনা, পাতিত্রত্যা ও সেবাত্রতাই মাধুরীর কাছে সবচেয়ে বড় সত্য। চিরঞ্জীব চরিত্রের আপাত-রসিকতার অন্তরালে একটি গভীর দিক আছে। এই চরিত্র পরিকল্পনায় তিনি গিরিশচন্দ্রের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। এই নাটকে পৌরাণিক ভাবাদর্শ নেই সত্য, কিন্তু নাট্যকারের নিজস্ব সামাজিক আদর্শ পরিষ্কৃত হয়েছে। পরপুরুষাঙ্গী ব্যভিচারিণী নারীও ক্ষমার অযোগ্য নয়, এমন কি বারাক্ষণাকেও সমাজ সহ্যভূতির সঙ্গে গ্রহণ করলে তার মধ্যেও আদর্শ পত্নীর সন্ধান পাওয়া যায়।—এই জাতীয় সামাজিক আদর্শই ‘পাবাগী’ নাটকে নাট্যকারের মূল বক্তব্য। সুতরাং রামায়ণকাহিনীর ছায়ায় বিজ্ঞানজ্ঞান নিজস্ব সমাজচিন্তাই পরিবেশন করেছেন। কলকিনী অহল্যার নিজের দোষের চেয়ে ‘নীরস পণ্যজব্দ্যের’ মতো স্বামী ও হীনচিন্ত প্রণয়ীর দায়িত্ব যে অনেক বেশী, এ কথাও তিনি অহল্যার মুখ দিয়ে বলিয়েছেন ( ৩র্থ অঙ্ক, ২য় দৃষ্ট )। প্রণয়ীর নিষ্ঠুর প্রত্যাখ্যানে, সামাজিক বিধানের নির্মমতার, স্বকৃতকর্মের অহুশোচনায় ও সন্তান-হত্যার স্বতির দংশনে অর্ধোন্মাদিনী

অহল্যা যথার্থই ‘পাষাণী’। বাস্তবের দিকে পাষাণী না হলেও ভাবের দিক থেকে অহল্যা পাষাণী ছাড়া আর কি ?<sup>১১</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাব্যগুলির, বিশেষত ‘পাষাণীর’, উপরে রবীন্দ্রনাথের কাব্যনাট্যগুলির প্রভাব আছে। \* ১৮৯২-১৯০০ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত এই আট বছর রবীন্দ্রনাথের কাব্যনাট্য রচনার পর্ব—এই পর্বের প্রথমগ্রন্থ চিত্রাঙ্গদা ও শেষগ্রন্থ কর্ণকুন্তী সংবাদ। ‘পাষাণী’তে ‘চিত্রাঙ্গদা’র প্রভাব সবচেয়ে পরিস্ফুট। চতুর্থ অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যের শেষে অহল্যার মাতৃহৃদয়ের ব্যাকুলতা ও শতানন্দের অভিমানস্কন্ধ প্রত্যুত্তর ‘কর্ণ-কুন্তী সংবাদ’-এর অনুরূপ দৃশ্যের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। কাব্য-সংলাপগুলি ক্রটিহীন নয়। মাঝে মাঝে গীতিকাব্যোচিত উদ্ভাদনা সংলাপগুলিকে গীতশ্রীমণ্ডিত করেছে। অহল্যার কুমারী জীবনের স্মৃতি-পর্যালোচনা (১ম অঙ্ক, ৩য় দৃশ্য) মধুসূদনের মেঘনাদবধকাব্যের চতুর্থ স্বর্গে বর্ণিত সীতার গোদাবরী-স্মৃতির অনুরূপ। দ্বিতীয়অঙ্কের প্রথম দুটি দৃশ্যে বিশ্বপ্রকৃতির সঙ্গে অহল্যার যৌবনবেদনাকে সমন্বিত করে নাট্যকার এক উন্নত কবিশক্তির পরিচয় দিয়েছেন। ‘পাষাণী’ নাটকে নাট্যকারকে গোঁণ করে রোমান্টিক কবি দ্বিজেন্দ্রলালই প্রাধান্য লাভ করেছেন।

## ॥ ৪ ॥

পুস্তকাকারে প্রকাশকালের দিক থেকে বিচার করলে ‘সীতা’ নাট্যকাব্যটি ‘তারাবাই’য়ের (১৯০৩) পরবর্তী রচনা (১৯০৮)। কিন্তু রচনাকালের দিক থেকে ‘সীতা’ নাটকটিই পূর্ববর্তী। এই নাট্যকাব্যটি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘রাঙাদা’ হরেন্দ্রলাল রায় সম্পাদিত নবগ্রন্থা পত্রিকায় ১৩০৭-এর ফাল্গুন থেকে ১৩০৯-এর পৌষ পর্যন্ত ধারাবাহিক ভাবে প্রকাশিত হয়। ‘পাষাণী’ নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল যেমন পুরাণের আধুনিক ব্যাখ্যা দিয়েছেন, ‘সীতা’ নাটকেও তেমনি তিনি আধুনিক যুক্তিবাদী দৃষ্টির সাহায্যে পৌরাণিক কাহিনীর নতুন ভাঙ্গ রচনা করেছেন। {রামায়ণের ‘উত্তরকাণ্ড’ ও ভবভূতির ‘উত্তররাম-চরিত’ নাটকের কাহিনী থেকে তিনি উপাদান সংগ্রহ করেছেন ; কিন্তু তিনি বাস্তবিক বা ভবভূতি—দুজনের কারও পথকেই সম্পূর্ণভাবে অবলম্বন করেন নি। নিজের বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গির আলোকে এই দুটি ক্লাসিক গ্রন্থের কাহিনী-পর্যায়কে প্রয়োজনমত গ্রহণ-বর্জন করেছেন। এই গ্রহণ-বর্জন ব্যাপারের মধ্যে নিজস্ব বিচারবুদ্ধি ও সমাজদৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায়।

১১। বহু কথার চূর্ণ খুঁটিসাং  
এই অরাজক রাজ্যে।—ভৈরব উল্লাসে  
দাঁড়িয়ে দেখুক তাহা অহল্যা পাষাণী। (৩র্থ অঙ্ক, ২য় দৃশ্য)

(বাল্মীকি রামায়ণের 'উত্তরকাণ্ড', ভবভূতির 'উত্তরচরিত' ও দ্বিজেন্দ্রলাল বসু'র মূখে—এই তিনটি গ্রন্থের মধ্যে যুগ-জীবনের ব্যবধান বিরাট। দেশ-কালের পরিবর্তন-বাহ্য্য, সঙ্গে সঙ্গে ব্যক্তি ও সমাজের সম্পর্কের মধ্যেও গুরুতর পরিবর্তন ঘটেছে। বাল্মীকির রামায়ণ 'খাঁটি' ও আদিমযুগের মহাকাব্য (Authentic Epic)। এই বীরযুগের (Heroic age) চারিত্রিক সমুন্নতি ও সামাজিক আদর্শও ছিল স্বতন্ত্র।<sup>১২</sup> কালিদাস-ভবভূতি প্রমুখ পরবর্তী কবিরা বাল্মীকির অক্ষয়ভাণ্ডার থেকে উপাদান সংগ্রহ করেছেন বটে, কিন্তু বাল্মীকির জীবন-চিত্রণের সর্বস্ব সমগ্রতা ও বিশালতা তাঁদের কাব্যে রূপায়িত হওয়া সম্ভব ছিল না।) বাল্মীকির রামায়ণের ঘটনাসূত্র মাত্র অবলম্বন করে ভবভূতি নিজের মতো করেই আখ্যায়িকা-বিগ্ধাস করেছিলেন। রামায়ণে বাল্মীকির আশ্রমে সীতার বাস, পুনর্মিলন বৃত্তান্ত ও মিলনান্তে পাতাল প্রবেশ প্রভৃতি কাহিনী যে ভাবে পরিকল্পিত হয়েছে, উত্তরচরিতে ঠিক সে ভাবে বর্ণিত হয় নি। উত্তরচরিতে সীতার রসাতল বাস, লবের যুদ্ধ ও রামের সঙ্গে সীতার মিলন সম্পূর্ণরূপেই রামায়ণবহির্ভূত ব্যাপার। দ্বিজেন্দ্রলাল নিজেই বলেছেন :

“ভবভূতি মূল রামায়ণের গল্প প্রায় কিছুই গ্রহণ করেন নাই। প্রথমতঃ, রামায়ণের রাম বংশমর্যাদা রক্ষার্থে ছলে সীতাকে বনবাস দেন; ভবভূতির রাম প্রজ্ঞাব্রজব্রজে বিনা ছলে জ্ঞানকীকে নির্বাসিত করেন। দ্বিতীয়তঃ, ছিন্নশির শব্বকের দিব্যমূর্তিগ্রহণ, ছায়াসীতার সহিত রামের সাক্ষাৎ ও লব ও চন্দ্রকেতুর যুদ্ধ রামায়ণে নাই। সর্বাপেক্ষা গুরুতর বৈষম্য—রামের সহিত সীতার পুনর্মিলন।”<sup>১৩</sup>

দ্বিজেন্দ্রলাল প্রয়োজনমতো রামায়ণ বা উত্তরচরিত থেকে উপাদান সংগ্রহ করলেও আধুনিক যুক্তিবাদী দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা তাঁরা খাতকীতি পূর্বসূরীদের কাহিনীসূত্রে তিনি কোনো কোনো ক্ষেত্রে বর্জনও করেছেন। বলা বাহুল্য, 'সীতা' নাটকের বিরুদ্ধেও কবির এই স্বাধীন পরিকল্পনার জ্ঞাত অভিযোগ করা হয়েছিল। নাট্যকার 'সীতা' নাটকের ভূমিকায় বলেছেন : “একজন স্বধী সমালোচক কহিয়াছিলেন যে, আমি সীতার চরিত্র মাহাত্ম্য কীর্তন করিতে গিয়া রাম-চরিত্র খর্ব করিয়াছি।” বাল্মীকি রামায়ণে সীতার নির্বাসন ব্যাপারটি যেভাবে সংঘটিত হয়েছে, তা নাট্যকার সমর্থন করতে পারেন নি। রামায়ণে রামচন্দ্র বয়স্কদের মুখে সীতার লোকাপবাদের

১২। “কালিদাসের 'রঘুবংশ' পাঠ করিলে মনে হয়, ইহা কোন বিশেষ কবি কর্তৃক রচিত; রামায়ণ পাঠ করিলে মনে হয়, ইহা রচিত নহে—হিরালয় হইতে কতাবুয়ারিকা পর্বত বিদ্যার্ণভূমিভাগে ইহা শতের মত উপগম। কালিদাস আশ্রমভেদে নিপুণ ভাস্কর, ...কিন্তু বাল্মীকি যেন হনিপুণ কৃষক।”  
—জয়ী (১ম সং)—ভাঃ পশিভূষণ দাশগুপ্ত, পৃঃ ১৪।

১৩। কালিদাস ও ভবভূতি পৃঃ ২৭৬-২৭৭ (বহুমতী সং)

অহল্যা যথার্থগঙ্গার অপরপারে তমসা নদীর তীরে সীতাকে নির্বাসন দেওয়ার জন্য অহল্যা এক আদেশ করেছেন। লক্ষ্মণ গঙ্গাব্যাহানে নিয়ে গিয়ে সীতাকে রামের আদেশ জানালেন। শোকাভিভূতা সীতা অনেক বিলাপ করলেন। মুনিজ্ঞারদের মুখে এই সংবাদ জেনে বান্মৌকি এসে তাঁকে আশ্রমে নিয়ে গেলেন। বিজ্ঞানলালের দৃষ্টিতে “শুদ্ধ বংশমর্যাদারক্ষার জন্য সীতার বনবাস” সমর্থনযোগ্য বোধ হয় নি’ তা ছাড়া তিনি এর মধ্যে একটি “নিষ্ঠুর ছলনাও” দেখতে পেয়েছেন।<sup>১৪</sup> এইজন্য তিনি ‘বনবাস-আখ্যানটিতে’ ভবভূতিকেই অমুসরণ করেছেন। এর ফলে নাট্যকার রামচন্দ্র চরিত্রটিকে বনবাসের দায় থেকে অনেকখানি মুক্ত করার চেষ্টা করেছেন।<sup>১৫</sup> নাটকে হুমুখের মুখে সীতার লোকাপবাদের কথা শুনে রামচন্দ্র তাকে তীব্র ভৎসনা করতেও কুণ্ঠিত হন নি।<sup>১৬</sup>

বান্মৌকির রামচন্দ্র চরিত্রে বংশের আভিজাত্য ও সমাজমত্তার প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায়। এই সামাজিক মত্তা তাঁর অনমনীয় মানসিক দৃঢ়তার মর্মমূলে, অথচ পত্নীত্যাগের মধ্যেও একটি গভীর বেদনা ছিল। কিন্তু গভীর শোকেও রামচন্দ্র তাঁর হৃদয়ের দৃঢ়তা হারান নি। বান্মৌকির রাম এখানে এমন একটি সমুন্নত মহিমা-লাভ করেছেন, যার তুলনা বিরল। ভবভূতির রামচরিত্রে সেই গাঙ্গীর্ষ, ধৈর্য ও সমুন্নতি নেই। বান্মৌকির রামায়ণের পঞ্চাংগটে ছিল একটি বীরযুগের জীবনানন্দ, ভবভূতির কালে আর সে যুগ নেই। সুতরাং ‘উত্তরচরিতে’র রাম অনেকখানি কোমল-প্রকৃতির।<sup>১৭</sup> বিজ্ঞানলালের রামচরিত্রে ভবভূতির প্রভাব থাকলেও ব্যক্তিসত্তা

১৪। “মহর্ষি বান্মৌকির রামায়ণে ভগবান রামের চরিত্র যেরূপ বর্ণিত আছে, তাহাতে এইরূপ প্রতীয়মান হয় যে, রামচন্দ্র শুদ্ধ বংশমর্যাদার জন্য সীতার বনবাস দিরাছিলেন। তাহার উপরে, লক্ষ্মণের প্রতি তপোবনদর্শনদ্বারা সীতাকে বনে লইয়া গিয়া সেখানে ছাড়িয়া আসিবার আজ্ঞার, একটা নিষ্ঠুর ছলনাও লক্ষিত হয়। মহাকবি ভবভূতি এ দুইটির একটি স্থলেও বান্মৌকির অমুসরণ করেন নাই। আমি বনবাস-আখ্যানটিতেই ভবভূতির পদ্যমুসরণ করিয়াছি। এরূপ করায় আমার বিবেচনায়, রামের চরিত্র বান্মৌকির চিত্রিত চরিত্র অপেক্ষা হীন না হইয়া মহংই হইয়াছে।”—ভূমিকা : সীতা

১৫। কি कहिलि ह्युम्भ ? आप्मर्धा तोर अति ।

জানিস বা কে দে, আর কে তুই হুমতি ?

পথের কুকুর হের ?

—প্রথমাক, পঞ্চম দৃশ্য—

১৬। “বাস্তবিক সর্বত্রই, রামায়ণের রামচন্দ্র হইতে ভবভূতির রামচন্দ্র অধিকতর কোমল প্রকৃতির। ইহার এক কারণ, এই উত্তরচরিত্রে গ্রন্থ রচনার সময়োপযোগী। রামায়ণ প্রাচীন গ্রন্থ, কেহ কেহ বলেন যে, উত্তরকাণ্ড বান্মৌকি প্রণীত নহে। তাহা হউক বা না হউক ইহা যে প্রাচীন রচনা তাহা বিবেচনায় সন্দেহ নাই। তখন আৰ্ধজাতি বীরজাতি ছিলেন—বার্ধ রাজগণ বীরকথাবদম্পন্ন ছিলেন। রামায়ণের রাম মহাবীর, তাহার চরিত্র গাঙ্গীর্ষ ও ধৈর্যে পরিপূর্ণ। ভবভূতির যুগকালে কবি তখন ভারতবর্ষেরের আর

ও সমাজসত্তার বিচিত্র স্বরূপকেই এখানে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। দুমুখের মুখে সীতার লোকাপবাদ শুনে রামচন্দ্রের হৃদয়াবেগ উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠেছিল—রাজ্য, ঐশ্বর্য, সমাজ প্রভৃতির শাসনকে অতিক্রম করে রামচন্দ্রের ব্যক্তিস্বদয়ের স্বাধীন বাসনাকে নাট্যকার রূপ দিয়েছেন :

“ রাজ্য মিলাইয়া যাক স্বপ্নলক  
 ঐশ্বৰ্যের মত, চূর্ণ হোক পদতলে  
 এ প্রাসাদ ; ভেঙ্গে যাক, সরস্বতী জলে  
 এ অয়োধ্যাপুরী । স্বর্ঘবংশ ব্রহ্মশাপে  
 ভস্ম হয়ে যাক । \* \* \*  
 \* \* \* তবু হৃদয়ে আসীন  
 সীতা—পতিপ্রাণা সীতা রবে চিরদিন  
 এই বক্ষে, ভস্মীভূত বিশ্বচরাচরে,  
 ব্যোমব্যাপী ব্রহ্মাণ্ডের ধ্বংসের ভিতরে ।

[ ১ম অঙ্ক, ৫ম দৃশ্য ]

কিন্তু রামচন্দ্র এই ব্যক্তিসত্তাকে প্রতিষ্ঠিত করতে পারেন নি। তাই ক্ষণিক ফুলিঙ্গের মতো যা জলে উঠেছিল, বশিষ্ঠের নির্দেশে তা মুহূর্তকাল পরেই শীতল ভাষে পরিণত হয়েছে—ব্যক্তিস্বদয়ের আকাঙ্ক্ষা সমাজবিধানের স্বচক্রতলে নিষ্পিষ্ট হয়েছে, রামচন্দ্রের ইচ্ছাশক্তিও যেন সমাজ-বিধাতারূপী বশিষ্ঠের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়েছে :

গুরুদেব ! বুঝি না এ বাণী

তুমি আজ্ঞা কর আমি কার্য করি ।

এই মাত্র জানি ।

[ ২য় অঙ্ক, ২য় দৃশ্য ]

আবার মাতা কৌশল্যার অহুনে রামচন্দ্রের মত-পরিবর্তন হয়েছে। মাতৃভক্তির প্রবলতার কাছে গুরু-আজ্ঞাও গোণ হয়েছে :

.. জননী আমার !

সত্যভঙ্গ হোক ভস্ম হোক রাম ;

মা তোমার হোক পূর্ণ মনস্কাম ।

[ ২য় অঙ্ক, ৪র্থ দৃশ্য ]

দ্বিজেন্দ্রলাল রামচন্দ্রের চরিত্রকে সীতা-নিবাসনের ব্যাপার থেকে সম্পূর্ণভাবে দায়মুক্ত করার চেষ্টা করেছেন, বশিষ্ঠের আজ্ঞাকেই এর জন্য দায়ী করা হয়েছে।

সে চরিত্রের নহেন। ভোগাকাঙ্ক্ষা অলসাদির দ্বারা তাঁহাদের চরিত্র কোমলপ্রকৃতি হইয়াছিল।  
 ভক্তচরিত্র রামচন্দ্রও সেইরূপ।”

—উত্তরচরিত্র : বক্তিসম্প্রদ : বিবিধ প্রবন্ধ ( ১ম খণ্ড )

কিন্তু এত করেও নাট্যকার রামচরিত্রকে মহৎ করতে পারেন নি। বাম্মৌকির রাম কর্তব্যে বলিষ্ঠ, প্রেম ও আদর্শের সুসম সমন্বয়ে মহিমাযিত। দ্বিজেন্দ্রলালের রামচরিত্রে ভারসাম্যের অভাব ঘটেছে। ব্যক্তিগত হৃদয়াবেগ, গুরু বশিষ্ঠের সামাজিক শাসন ও মাতৃভক্তি—এই ত্রিধাবিত্ত তরঙ্গলীলায় তাঁর মনোজীবন আন্দোলিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের রাম প্রেমিক ও দুর্বলচিত্ত একজন সাধারণ মানুষ। বনবাস ব্যাপারের দায়িত্ব থেকে রামচন্দ্রকে মুক্ত করেছেন বটে, কিন্তু নাট্যকার তাঁর প্রতিজ্ঞা রক্ষা করে চরিত্রটিকে ‘মহৎ’ করে তুলতে পারেন নি। সীতাই পতিসত্য রক্ষার জন্তু স্বেচ্ছানির্বাসন বরণ করে তাঁর দোলাচলচিত্ত স্বামীকে আসন্ন সঙ্কট থেকে মুক্ত করেছেন।

উত্তরচরিতের তৃতীয়াঙ্কে বর্ণিত সীতার রমাতলবাসের কাহিনী নাট্যকার অহুসরণ করেন নি। সীতার নির্বাসনের পরেও রামচন্দ্রের তীব্র অহুশোচনা ও মনোবেদনাকে নাট্যকার উজ্জীবিত রেখেছেন। চতুর্থ অঙ্ক প্রথম দৃশ্বে রামের অন্তর্বেদনা ও মনস্তাপের তীব্রতার পরিচয় পাওয়া যায়—এমন কি তিনি কৌশল্যার কাছে তাঁর মৃত্যুকামনা পর্যন্তও ব্যক্ত করেছেন :

এখনো যে বেঁচে আছি,  
এই মা আশ্চর্য। এই দেহপাত হলে বাঁচি।  
জানো না মা কি যন্ত্রণা, কি যে চিন্তা, জাগরুক  
নিত্যবক্ষে, পারি না মা আর—  
ফেটে যায় বুক।  
অনন্ত নির্ভর তার, অনন্ত বিশ্বাস তার,  
অনন্ত সে প্রেমের কি করিয়াছি অবিচার।

[ ৪র্থ অঙ্ক, ১ম দৃশ্য ]

দ্বিজেন্দ্রলালের রামচন্দ্র দুর্বল, সমাজবিধানকেও সর্বান্তঃকরণে মেনে নিতে পারেন নি—অথচ সমাজশক্তিকেও অস্বীকার করার সাধ্য তাঁর ছিল না। তাই সমাজ-সত্তার পাবণ কারাগারে অবরুদ্ধ অসহায় ব্যক্তিসত্তা বার বার নিফল আত্ননাদ করেছে।

(শূদ্রকের শিরচ্ছেদ কাহিনীকে দ্বিজেন্দ্রলাল নূতন ব্যাখ্যা দিয়েছেন।) রামায়ণে শূদ্রকহত্যাতে রামচন্দ্র কোনও গর্হিত কাজ বলে মনে করেন নি। নারদ যখন স্বাপ্নে শূদ্রের তপশ্রূপে পাপ বলে নির্দেশ করলেন, তখন রামচন্দ্রও শূদ্রককে বধযোগ্যই মনে করলেন। এই কার্যের জন্তু তিনি নিজেকে অপরাধী মনে করেন নি—তাঁর হৃদয়ে কোনো দ্বন্দ্ব বা অহুশোচনাও হয় নি। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের

রামচন্দ্র বিশিষ্টের নির্দেশে শূত্রকবধ করেছেন—এখানে রামচন্দ্রের কোনো নিজস্ব অভিমত বা ইচ্ছাশক্তি নেই, নিতান্ত যন্ত্রচালিতের মতো গুরু-আজ্ঞা শিরোধার্য করেছেন। শূত্রকে হত্যা করার জগ্গ ও রামচন্দ্র তীব্র মর্মঘাতনা অল্পভব করেছেন। মৃত্যুর পূর্বে শূত্রকরাজ রামচন্দ্রের কাছে যে অভিনব মানবধর্ম ব্যাখ্যা করেছেন, দ্বিজেন্দ্রলালের রাম চরিত্রকে তা-ও বিচলিত করেছে। কারণ তাঁর আন্তর-সত্যের সঙ্গে সত্যসন্ধ শূত্রকরাজের কোনো বিরোধ নেই। ব্যক্তিচেতনার সঙ্গে সমাজ-চেতনার এই বিরোধ-চিত্রণ দ্বিজেন্দ্রলালের আধুনিক জীবনদৃষ্টির পরিচায়ক। বিশিষ্ট ও বান্ধীকির বিতর্কের কাহিনী যুক্ত করে দ্বিজেন্দ্রলাল যেমন একদিকে তাঁর জীবন-দর্শনকে স্পষ্ট করে তুলেছেন, তেমনি অগ্গদিকে সীতাগ্রহণ সমস্তার উপরেও আলোকপাত করেছেন। এখানে বিশিষ্ট যেমন সমাজসত্তার প্রতিনিধি, বান্ধীকি তেমনি প্রেমসত্তার প্রতিনিধি। বান্ধীকির মতে :

প্রেম সত্য, প্রেম পুণ্য, প্রেম কভু মিথ্যা নাহি কহে।

যেথা ধর্ম সেথা প্রেম ; যেথা পাপ, প্রেম নাহি রহে।

প্রেম প্রভু ; কর্তব্য তাহার ভৃত্য।

[ ৫ম অঙ্ক, ২য় দৃশ্য ]

বান্ধীকির এই অভিনব প্রেমমন্ত্রের প্রভাবেই শেষ পর্যন্ত বিশিষ্ট রামচন্দ্রকে সীতা-গ্রহণের নির্দেশ দিয়েছেন। বলা বাহুল্য, প্রেম ও কর্তব্যবোধের নূতন মূল্য নির্ণয় নাট্যকারের বক্তব্যকেই স্মৃতিত করেছে।

ভবভূতির নাটকের পরিণতি মিলনান্তক। বান্ধীকির আশ্রমে নাট্যাভিনয়, লব ও চন্দ্রকেতুর যুদ্ধ, রামচন্দ্রের অভিনয়ক্ষেত্রে উপস্থিতি—এ সমস্ত ঘটনাবর্ণনায় ভবভূতি নিজস্ব কল্পনার উপর নির্ভর করেছেন। নাট্যাভিনয়ের ভিতর দিয়েই ভবভূতি রাম-সীতার পুনর্মিলন ঘটিয়েছেন। ভবভূতি রামায়ণের ‘সীতার পাতাল প্রবেশ’ কাহিনীর অঙ্গস্বরূপ করেন নি। দ্বিজেন্দ্রলাল এক্ষেত্রে ভবভূতিকে অঙ্গস্বরূপ না করে প্রধানত বান্ধীকিরই অঙ্গস্বরূপ করেছেন, কিন্তু সবাংশে নয়। ভবভূতির মিলনান্ত পরিণতি অঙ্গস্বরূপ না করার কারণ লেখক নিজেই নির্দেশ করেছেন : “ভবভূতি যে অস্তিত্বে প্রণয়ী যুগলের চিরবিচ্ছেদ-স্থলে মিলন-সম্পাদন করিয়াছেন, তাহা অলঙ্কারশাস্ত্রের একটি নিয়ম-রক্ষার্থ। অলঙ্কারশাস্ত্রের নিয়ম এই যে—নাটক স্বথ-দৃশ্যে শেষ করিতে হইবে। Tragedy হইবার যো নাই।...আমি এই নিয়মটি অঙ্গমোদন করিতে পারি না।...অভিনয়ে প্রদর্শিত এই প্রতীক কল্প দৃশ্যের পরে কল্পিত মিলন মৃত্যুর পরে উন্মাদের হাশ্মের গায় মনে হয়, পরিত্যক্ত নগরীর উপরে প্রভাতের সূর্যরশ্মির গায় প্রতিভাত হয়, ক্রন্দনের পর ব্যঙ্গের মত প্রতীয়মান



হয়। কিন্তু ভবভূতি কি করিবেন? মিলন করিতেই হইবে। তিনি কাব্যকলাকে বধ করিয়া অলংকারশাস্ত্রকে বাঁচাইলেন।”<sup>১৭</sup>

দ্বিজেন্দ্রলাল ভবভূতির কবিত্ব সম্পর্কে সপ্রশংস মন্তব্য করলেও তাঁর রাম ও সীতা চরিত্র সম্পর্কে বিরূপ মন্তব্যই করেছেন। তিনি বলেছেন : “রাম যেমন জৈণ বাঙালী, তাঁহার সীতা সেইরূপ সাধবী বঙ্গবধু।” অথচ বান্ধীকির পাতাল-প্রবেশ বৃত্তান্তকে তিনি স্বাভাবিক একটি বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। বান্ধীকির আহুতুল্য রামচন্দ্র পত্নী ও পুত্রদ্বয়কে পেয়েছেন। এত বিপর্যয়ের পরে যখন মিলনের সেই লগ্নটি এল, তখনই নাট্যকার ভূমিকম্পের সৃষ্টি করে নাটকের বিয়োগান্ত পরিসমাপ্তি ঘটিয়েছেন। কারণ বান্ধীকির রামায়ণের পাতালপ্রবেশ কাহিনীটি নাট্যকারের কাছে অলৌকিক ও অতিপ্রাকৃত ব্যাপার বলে মনে হয়েছে। তাই তিনি পাতালপ্রবেশের বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা হিসাবে ভূমিকম্পের অবতারণা করেছেন। কিন্তু এই পরিবর্তন নাট্যরসকে ক্ষুণ্ণই করেছে। কারণ ভূমিকম্পের অবতারণা নিতান্তই আকস্মিক। কাহিনীর গাভীর্ঘের সঙ্গে এই লৌকিক ও তুচ্ছ পরিণতির কোনো মিল নেই। মাত্র কয়েকটি শ্লোকে বান্ধীকি সীতার পাতাল-প্রবেশের যে অসাধারণ ছবি এঁকেছেন, তার তুলনা নেই। সীতার অন্তিম প্রার্থনাও এই ভীষণ-রমণীয় পরিবেশের সম্পূর্ণ উপযোগী।<sup>১৮</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের পরিণতি নিতান্ত অসঙ্গত ও লঘুধর্মী।

নাট্যকারের সহাহুভূতি প্রধানত সীতা চরিত্রের দিকেই আকৃষ্ট হয়েছে। রাম চরিত্রকে বনবাসের দায় থেকে মুক্ত করার জন্য নাট্যকার সীতার যে স্বেচ্ছানির্বাसन কল্পনা করেছেন, তাতে সীতা চরিত্রের মাহাত্ম্যই সূচিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সীতা যথার্থই ‘রামৈকজীবিতা’—অতুল ঐশ্বর্ঘ্যের অধীশ্বরী হয়েও তিনি ভোগবিলাস-বঞ্চিতা। নিজের চরম দুঃখের দিনেও অতীতের সেই স্বামিসৌভাগ্যচিন্তায় বিভোর। নাট্যকার তাঁর হৃদয়ের সমস্ত মাধুর্য ও স্নেহমা দিয়ে এই মহীয়সী নারী-

১৭। কালিদাস ও ভবভূতি।

১৮।

যথাহং রাঘবাদন্তঃ মনসাপি ন চিন্তয়ে।

তথা মে মাধবী দেবী বিষয়ঃ দাতুমর্হতি।

মনসা কর্ণপাচা যথা রামঃ সমর্চয়ে।

তথা মে মাধবী দেবী বিষয়ঃ দাতুমর্হতি।

যথৈতৎ সত্যমুক্তং মে বেদ্বি রামাং পরং ন চ।

তথা মে মাধবী দেবী বিষয়ঃ দাতুমর্হতি।—

(রামায়ণ, উত্তরকাণ্ড, সপ্তনবতিতম সর্গ, শ্লোক নং ১৪-১৬)

১৯

দ্বাপরে শূ।

বধযোগ্যই মনে

নি—তাঁর হৃদয়ে

চরিত্রটি রচনা করেছেন।<sup>১১</sup> “পতি-সত্য” রক্ষার জন্য তাঁর স্বৈচ্ছানির্বাসন বরণই তাঁর দুর্ভাগ্যের কারণ হয়ে উঠেছে। বনবাস-জীবনের তপস্বিনীদের সঙ্গেও নিজেকে সম্পূর্ণভাবে মিলিয়ে দিতে পারেন নি। সম্ভানদের পিতৃপরিচয় দিতে না পেরেও তিনি তীব্র মর্মযাতনা ভোগ করেছেন। অতীত স্মৃতিস্বতির পর্যালোচনা তাঁর বনবাস-জীবনকে স্মৃতির বেদনায় কণ্টকিত করে তুলেছে। রাম সমাজসত্তা ও ব্যক্তিসত্তার দ্বন্দ্ব ক্ষত-বিক্ষত হয়েছেন, আর সীতা মহৎ হয়েও বিরুদ্ধ পরিবেশের জন্য দুঃখভোগ করেছেন।

প্রথমাক দ্বিতীয় দৃশ্যে রাজ-অন্তঃপুরের দৃশ্যটির মধ্যে চার বধু ও শাস্তা-চরিত্রের যে রেখাঙ্কন আছে, তাতে চরিত্রগুলির স্বস্ফূট প্রকৃতিধর্মের পরিচয় পাওয়া যায়। অগ্রধান চরিত্র অঙ্কনে, অন্তত এই দৃশ্যটিতে, নাট্যকারের কৃতিত্ব আছে। চিত্রটি প্রথম দৃশ্যের পরিপূরক—পারিবারিক সম্মেলনের এক স্মৃতিমধুর ছবি! কিন্তু পারিবারিক চিত্রগুলির মধ্যে এমন দু-একটি দৃশ্য আছে যা নাটকীয় ভাবগাম্ভীর্যের সঙ্গে মোটেই সমন্বিত হয় নি। উদাহরণস্বরূপ লক্ষ্মণ-উর্মিলার দৃশ্যটির (১১০) কথা উল্লেখ করি: যায়। নাটকীয় ঘটনাসংঘাতের পক্ষে এই জাতীয় দৃশ্য নিতান্ত অবাস্তব। নাটকের মধ্যে এই দৃশ্যটি সংযোগ করে নাট্যকার তাঁর কবিত্বশক্তির অপব্যয় করেছেন। নারী চরিত্রের মধ্যে কৌশল্যা চরিত্রেরই কিছু ভারসাম্য আছে। ভবভূতির ছায়া-সীতার আদর্শে দ্বিজেন্দ্রলাল রামের ‘জাগ্রত তন্দ্রায়’ সীতার মূর্তি দেখিয়েছেন। কিন্তু ছায়া-সীতাকে তিনি রামের চিত্তদাহ ও মনোবিকারের সঙ্গে যুক্ত করে তাকে মনস্তত্ত্বসম্মত রূপ দিয়েছেন (৪১৬)। অবশ্য কাব্য-সৌন্দর্যে ভবভূতির ‘ছায়া-সীতা’ অংশটির সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যাংশের কোন তুলনাই হয় না। সীতার বনবাস জীবনের ও রামচন্দ্রের জন-স্থান-দর্শনের যে স্মৃতিপর্যালোচনা আছে, তারও মূল প্রেরণা ভবভূতির উত্তরচরিত। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে ভবভূতির অতুলনীয় গীতিলাবণ্য অল্পপস্থিত। ‘গোদাবরী-নীকরনীতল’ পঞ্চবটীর সীতাস্মৃতিরঞ্জিত অরণ্যভূমির বর্ণনায় ভবভূতি তাঁর সমস্ত কবিকল্পনাকে নিঃশেষ করে ঢেলে দিয়েছেন। কিন্তু ‘সীতা’ নাটকের রাম ও সীতার সংলাপের কোনো কোনো অংশ উচ্চাঙ্গের কবিত্বশক্তির পরিচয় দেয়। প্রকৃতি ও মানবের হৃদয়কে একই ভাবলভ্যে মগ্নিত করে দ্বিজেন্দ্রলাল যখন সংলাপ রচনা করেন, তখন সংলাপগুলিকে বিচ্ছিন্ন গীতিকাব্য বলেই মনে হয়—প্রকৃতি মানবহৃদয়ের আনন্দ-বেদনায় সঞ্জীবিত হয়ে উঠে। বিচ্ছিন্ন গীতিকবিতা হিসাবে এর মূল্য থাকলেও

১১। “সীতার হিরণ্ময়ী প্রতিকৃতির কথা স্মরণ, চমৎকার। আমি তাই অঙ্কন রাখিতে চেষ্টা করিয়াছি।”—ভূমিকা: সীতা।

নাটকীয় সংলাপ হিসাবে এই জাতীয় উক্তি সর্বত্র সার্থক হয় নি। কিন্তু এ সমস্ত ক্রটি থাকা সত্ত্বেও ‘সীতা’ নাট্যকাব্যটিকে দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার একটি বিশিষ্ট সৃষ্টি বলা যায়।

### ॥ ৫ ॥

(দ্বিজেন্দ্রলালের তৃতীয় ও সর্বশেষ পৌরাণিক নাটক ‘ভীষ্ম’ তাঁর মৃত্যুর পর প্রকাশিত হয় (৮ই জানুয়ারি ১৯১৪)। নাটকটি নাট্যকারের জীবদ্দশায় রচিত হয়েও অনেককাল পর্যন্ত প্রকাশিত হয় নি।<sup>২০</sup> দ্বিজেন্দ্রলাল প্রথম দুখানি নাটকে ‘রামায়ণ’ থেকে উপাদান সংগ্রহ করেছেন, আর ‘ভীষ্ম’ নাটকের উপাদান সংগ্রহ করেছেন মহাভারত থেকে। প্রথম দুটি নাটকের মতো ‘ভীষ্ম’ নাটকটিতেও দ্বিজেন্দ্রলাল মহাভারতকে সর্বাংশে অনুসরণ করেন নি, প্রয়োজনমতো তিনি মহাভারতীয় কাহিনীর গ্রহণ-বর্জন করেছেন। আবার কোনো কোনো বিষয়ে তিনি নিজস্ব পরিকল্পনার উপর নির্ভর করেছেন। নাট্যকার মহাভারতীয় কাহিনীর যে যে অংশের পরিবর্তন করেছেন ভূমিকায় তাদের উল্লেখ করেছেন। মহাভারতীয় কাহিনীর রূপান্তরের জন্য নাটকটির শিল্পগত তারতম্য ঘটেছে কিনা, তাই সর্বপ্রথম বিচার্য।

নাটকটির কেন্দ্রীয় চরিত্র ভীষ্ম। এই চরিত্রটির সমুদ্রত আদর্শ ও মাহাত্ম্য উজ্জ্বল বর্ণে ফুটিয়ে তোলাই নাট্যকারের মূল অভিপ্রায়। তিনি ভীষ্মের সমগ্র জীবনব্যুত নাটকে রূপায়িত করতে চান নি, শুধু তাঁর চরিত্রগৌরবকেই আলোকিত করতে চেয়েছেন। তাই মহাভারতের বিপুলায়তন কলেবর থেকে অনেক কাহিনী বর্জন করতে হয়েছে, কিন্তু ভীষ্ম চরিত্রকে ফুটিয়ে তোলার পক্ষে যে অংশ প্রাসঙ্গিক সেইটুকুকেই তিনি নাটকীয় ঘটনার মধ্যে প্রাধান্য দিয়েছেন। অষ্টবস্তুর বিবরণ বা ভীষ্মের পূর্বজন্মের কাহিনীসূত্রকে নাটকীয় ঘটনার মধ্যে রূপ দেওয়া হয় নি—ভীষণ প্রতিজ্ঞা করে যখন তিনি ‘ভীষ্ম’ আখ্যা পেয়েছেন, তখনই নাটকের যবনিকা উন্মোচিত হয়েছে। নাট্যকার নিজেই ভূমিকায় তাঁর উদ্দেশ্যের কথা বলেছেন : “আমি ভীষ্মের জীবনব্যুতান্ত লিখিতে বসি নাই। কিংবা ভীষ্ম সম্বন্ধে মহাভারতের বর্ণিত কাব্যটুকু সঙ্কলন করিতেও বসি নাই। ভীষ্মের জন্মব্যুতান্ত হইতে নাটক

২০। “স্টার থিয়েটারের তৎকালীন অধ্যক্ষ জনপ্রিয় অভিনেতা অমরেন্দ্রনাথ দত্ত মহাশয় এই নাটকখানি উক্ত থিয়েটারে অভিনয় করিতে গ্রহণ করিয়া কালক্ষেপ করায় নাটকখানি দ্বিজেন্দ্রলালের জীবদ্দশায় রচিত হইয়াও বহুদিন পড়িয়া ছিল—নাট্যকারের জীবনাবসানের পর তদীয় পুত্র ইহা প্রকাশ করেন।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃঃ ২০৭।

আরম্ভ না করিয়া সেইজন্য আমি তাঁহার প্রতিজ্ঞা হইতে এই নাটক আরম্ভ করিয়াছি, এবং কোন কোন স্থলে বিশুদ্ধ কল্পনার সাহায্য লইয়াছি।” অষ্টবহুর বিবরণ, অভিশাপকাহিনী ও গঙ্গা-শাস্ত্র উপাখ্যান বর্জন করার ফলে নাটকীয় কাহিনীর ঘটনাসংহতি রক্ষার পক্ষে সহায়ক হয়েছে। কারণ ভীষ্মের দীর্ঘবিস্তৃত জীবন-কাহিনীকে নাটকীয় কাহিনীর গ্রন্থন-সংহতির দ্বারা রূপায়িত করা এমনই একটি দুর্লভ ব্যাপার ; তার উপর পূর্বজন্মের কাহিনীসূত্র টেনে আনলে তো কোনো কথাই নেই! স্বীরোদগ্রসাদ তাঁর ‘ভীষ্ম’ নাটকের ( ১২১৩ ) মধ্যে ভীষ্মের জন্মান্তরের ঘটনা সংযুক্ত করে কাহিনীকে ভারাক্রান্ত ও অযথা-জটিল করেছেন মাত্র। দ্বিতীয়ত, কাহিনীর এই অংশ বর্জন করার মূলে আর একটি কারণ থাকাও সম্ভব। দ্বিজেন্দ্রলাল যতদূর সম্ভব পৌরাণিক কাহিনীকে অতিপ্রাকৃত ঘটনার প্রভাব মুক্ত করার চেষ্টা করেছেন—তাই তিনি ভীষ্মের পূর্বজন্মসূত্র টানতে চান নি।

‘ভীষ্ম’ নাটকের সুদীর্ঘ অশ্বা-কাহিনীটি মহাভারতীয় ঘটনার আর একটি গুরুতর ব্যতিক্রম। নাট্যকারের মতে : “ভীষ্মের সহিত অশ্বার সম্প্রীতি নাটকানুসারে কল্পিত হইয়াছে। তাঁহার প্রতিজ্ঞার কঠোরত্ব ও চরিত্রমাহাত্ম্য তাহাতে বর্ণিত হইয়াছে বলিয়াই আমার বিশ্বাস।” মহাভারতে অশ্বাকাহিনী আছে, কিন্তু তা নিতান্তই গোপ ও সঙ্কচিত, কিন্তু নাট্যকার তাঁর কল্পনার দীপ্তিতে এই অংশকে বর্ণোজ্জ্বল করে তুলেছেন। ভীষ্মের সঙ্গে অশ্বার প্রণয়কাহিনী ও তার ব্যর্থ পরিণতি রোমাণ্টিক কবি দ্বিজেন্দ্রলালের সৃষ্টি। কিন্তু নাটকীয় ঘটনা হিসাবে এই কল্পিত কাহিনীটির শিল্পমূল্য নির্ধারণ করা উচিত। প্রথমতঃ সপ্তম দৃশ্যের প্রথমে অশ্বার সংলাপাংশ থেকেই ভীষ্ম-অশ্বার পূর্বরাগবৃন্তান্ত জানা যায়—এমন কি এ ঘটনা সখীদেরও অজানা ছিল না। ভীষ্মের প্রত্যাখ্যান-দৃশ্যের মধ্যে তাঁর চরিত্রের দৃঢ়তা ও কর্তব্য-কঠোরতাই প্রকাশিত হয়েছে—তরুণী অশ্বার অসংবরণীয় তীব্র হৃদয়াবেগ ভীষ্মের সঙ্কল্পকঠোর চরিত্রের সমুন্নত পাষণপ্রাচীরে প্রতিহত হয়েছে। তৃতীয়তঃ ষষ্ঠ দৃশ্য অশ্বা-কাহিনীর চূড়ান্ত অংশ। শাবের কাছ থেকে নির্মমভাবে লালিত ও প্রতিহত হয়ে অশ্বা ভীষ্মের কাছে শেষ প্রচেষ্টার জগ্ন ফিরে এসেছেন। প্রণয়বিমূঢ়া কানীরাঙ্গকণ্ঠার সঙ্গে কথোপকথনকালে ভীষ্মচরিত্রের মহিমা তুঙ্গস্পর্শী হয়ে উঠেছে। এ দৃশ্যটিতে ভীষ্মচরিত্রটির অগ্নিপরীক্ষা হয়েছে সূতরাং অশ্বা-কাহিনীর পরবিত রূপায়ণে ‘ভীষ্মের কঠোরত্ব ও চরিত্র-মাহাত্ম্য’ বর্ণিত হয়েছে সন্দেহ নেই। কিন্তু এর দ্বারা নাট্যকারের আর একটি উদ্দেশ্যও সাধিত হয়েছে। মহাভারতের ভীষ্ম চরিত্রটি এক অতিমানবীয় মহিমায় প্রতিষ্ঠিত ; এই চরিত্রে মানবীয় দ্বিধা-দ্বন্দ্ব ও দুর্বলতার কোনো অবকাশ নেই। হস্তিনাপুরীর

রাজসিংহাসনের মোহ ত্যাগ করে তিনি আমরণ ব্রহ্মচর্যত্রয় পালন করেছিলেন, নারীসম্পর্কিত কোন বিধা-বন্দ তীর চরিত্রে স্থান পাওয়াও সম্ভব ছিল না। কিন্তু নাট্যকার অম্বা-কাহিনীর ভিতর দিয়ে ভীষ্ম চরিত্রের মানবীয় সংঘাতকে রূপায়িত করেছেন। প্রতিজ্ঞাবদ্ধ ভীষ্ম যখন অম্বার কাছে শেষ বিদায় নিতে এসেছেন, তখন তীর চরিত্রের প্রেম ও কর্তব্যের বন্দটি সম্পূর্ণরূপে মানবীয় ;)

.....দেখি ক্ষণকাল তরে

এ স্বর্ণপ্রতিমা, পরে বিসর্জিব তাব  
বিস্মৃতিসলিলে। একি অপূর্বগরিমা !

\* \* \*

এরে বিসর্জিতে হবে!—স্বর্গে দেবগণ !

এ হৃদয়ে বল দাও। সন্দেহ দ্বিধায়  
কম্পিত ব্যাকুল চিত্ত শাস্ত কর আজি !

[ ১ম অঙ্ক, ৭ম দৃশ্য ]

শাষের নিকট প্রত্যাখ্যাতা ও লাঞ্চিতা হয়ে যখন অম্বা শেষবারের মতো ভীষ্মের কাছে প্রণয়-নিবেদন করতে এসেছেন তখন ভীষ্মের উক্তির মধ্যে প্রেমের এক উচ্চতর স্বরই ধ্বনিত হয়েছে—কিন্তু তার মধ্যেও মানবীয় দুর্বলতা অল্পপস্থিত নয় :

কামজয় করি নাই। করিতাম যদি,  
তোমাতে এতই ভালবাসি, কামজয়ী  
হইতাম যদি, তবে তোমাতে সবলে  
আঁকড়িয়া ধরিতাম নিজ বক্ষ-মাঝে,  
দুঃখপোষ্য শিশুসম নিশ্চিন্ত নির্ভয়ে।

\* \* \*

না, না ! আমি নহি কামজয়ী। তাই ডরি  
আপনারে, তাই ডরি রমণীরে, তাই  
মা মা বলে তার পানে ছুটে যেতে চাই  
স্নেহের পবিত্র তীর্থে তীর্থযাত্রীসম ;  
তাহা হতে উদ্ধরাসে পলায়ন করি,  
পলায় যেমতি নর অজগর হতে।

[ ৩য় অঙ্ক, ৬ষ্ঠ দৃশ্য ]

ভীষ্ম ও অম্বার সম্প্রীতিমূলক আধ্যাত্মিক ভীষ্ম চরিত্রকেই শুধু অনন্ত-সাধারণ মাহাত্ম্য দেয় নি, সমগ্র নাটকের মধ্যেও গতিসঞ্চার করেছে। অম্বার চরিত্রের

উচ্ছ্বসিত প্রণয়াবেগ ও তীব্র প্রতিহিংসাস্পৃহা নাটকীয়, কিন্তু মাঝে মাঝে অতিশয়াদোষও আছে।

সত্যবতী কাহিনীর প্রায় সমগ্র অংশই নাট্যকারের স্বকপোলকল্পিত। নাট্যকার এ বিষয়ে সচেতন ছিলেন। তিনি 'ভূমিকায়' লিখেছেন : “সত্যবতী ধীবরনন্দিনী, ধর্মভ্রষ্টা কুমারী। তিনি ঋষির নিকট 'অনন্তযৌবন' বর চাহিয়া লইয়াছিলেন। কিন্তু ভীষ্মের পতনসংবাদে যে তিনি মুহূর্তে স্ববিধা হইয়া গিয়াছিলেন, ইহা মহাভারতে বর্ণিত উপাখ্যানে নাই। তিনি সে সময় বাঁচিয়া ছিলেন কিনা সন্দেহ। এ স্থলে আমি কাব্য হিসাবে কল্পনান সাহায্য লইয়াছি।” মহাভারতের আদিপর্বেই সত্যবতীর মৃত্যুর কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। সত্যবতীর চরিত্রকে নিজস্ব কল্পনায় মণ্ডিত করতে গিয়ে নাট্যকারকে অনেকখানি রূপান্তর ঘটাতে হয়েছে। শাস্ত্রযুগে যেন একজন রূপমুগ্ধ, কামুক, বুদ্ধ আর যেন সত্যবতী তাঁর অভ্যুদয়যৌবনা তরুণীভাষা—দেহসন্তোগের উদ্দাম কামনায় তাঁর চরিত্রটি আতিশয়া-দোষগ্রস্ত। মুমূর্ষু স্বামীকে কঠোর ভাষায় অভিযোগ করতে তাঁর চিত্ত দ্বিধাগ্রস্ত হয় নি :

ক্রীত এই দেহ লয়ে তুষ্ট রহ তুমি ;  
এ হৃদয় পাও নাই, পাইবে না কভু।

[ ২য় অঙ্ক, ১ম দৃশ্য ]

শাস্ত্রযুগের মৃত্যুসংবাদের সঙ্গে সঙ্গেই সত্যবতী যে কথা বলেছেন তা যেমন অসঙ্গত তেমনি বীভৎস :

যাক্ ! মৃত মহারাজ !  
আর পরাধীন নহি। আজ মুক্ত আমি।  
আজ স্বৈচ্ছাধীন আমি—ওহো কি উল্লাস !  
ই, লইব প্রতিশোধ—করিব সন্তোগ ;  
কিসের সন্তোচ ? ধর্ম দিয়াছি শৈশবে ;  
ধীবরনন্দিনী আমি—অনন্তযৌবনা।

[ ২য় অঙ্ক, ৩য় দৃশ্য ]

বিধবা মহিষীর শাশুরাজের কাছে প্রণয়নিবেদন ও ক্ষমতালিপ্সার ছবিটি শুধু অ-মহাভারতীয়ই নয়, সূক্ষ্ম ও সুমার্জিত রসবোধের পরিচায়কও নয়। স্বামীর মৃত্যুর পরমুহূর্তেই পরপুরুষের কাছে আত্মসমর্পণের মধ্যে কোন কার্যকাবণ-সম্পর্ক নেই—নিতান্তই আকস্মিক একটি ঘটনা। দ্বিজেন্দ্রলাল সত্যবতীকে লৌকিক জগতের একটি অভ্যুদয়যৌবনা ক্ষমতালিপ্সু নারীতে পরিণত করেছেন এবং সামাজিক জীবনের 'বুদ্ধস্ত তরুণীভাষা'-র একটি সম্ভাব্য পরিণতি দেখানোর চেষ্টা করেছেন। কিন্তু আকস্মিকতা

ও আভিশ্যদ্যদোবে নাট্যকারের সে প্রচেষ্টা বার্থ হয়েছে। ব্যাসজননীর এই স্বাভাৱম পরিণতি রসচেতনাকেই আহত করে। তা ছাড়াও, নাট্যকারের এই চরিত্রটি তাঁর মূল অভিপ্রায়কে সার্থক করতে পারে নি! সত্যবতী চরিত্রের এই রূপান্তর ভীষ্ম চরিত্রের মাহাত্ম্য ফোটাতে কোনো সাহায্যই করে না। চরিত্রটির অতিবিস্তৃতি নাটকীয় গতিবেগ বা চরিত্র সৃষ্টির কোনো সহায়তাই করে না।

নাট্যকার শাল্ব-চরিত্রকেও অতিরিক্ত প্রাধাত্য দিয়ে তাকে মসীবর্ণে রঞ্জিত করেছেন। দাশরাজ, দাশরাজ্ঞী বা সপার্বদ শাল্বের আচার-আচরণ নাটককে অনাবশ্যকভাবে লঘু করেছে। হাশ্বরস ফোটাতে গিয়ে নাট্যকার নাট্যরসকে ক্ষুণ্ণ করেছেন। দুর্বল ও যক্ষ্মারোগগ্রস্ত বিচিত্রবীর্ষকে একজন অলস কবি ও দুর্বল দার্শনিক করে তোলা হয়েছে—এতে নাটকের কোন গৌরববৃদ্ধি হয় নি। অশ্বিকা-অশ্বালিকা চরিত্র দুটিকে সদাহাশ্রময়ী চঞ্চলা বালিকা হিসাবেই চিত্রিত করা হয়েছে। তৃতীয়াদ্বৈত প্রথম দৃশ্যে অপরিচিত পুরুষ ভীষ্মের সঙ্গে এই ভগ্নী-যুগলের লঘু পরিহাস মোটেই সঙ্গত হয় নি। কুমারী-জীবনে ও প্রথম বিবাহিত জীবনে এই প্রগল্ভা ও পরিহাস-চপলা চরিত্রদুটিকে কোনোক্রমে স্বীকার করে নিলেও, চার পুরুষের ব্যবধানেও যে কেমন করে তাঁরা কুমারীজীবনের মতোই ‘মোমের পুতুল’ রয়ে গেলেন, এ কথাই কোনো সহুস্তর খুঁজে পাওয়া যায় না; সত্যবতী না হয় ঋষির কাছ থেকে অনন্ত যৌবনের বর পেয়েছিলেন, তাঁর পুত্রবধূরা তো পান নি। প্রপৌত্রবতী এই রমণী-দ্বয়ের উপরে যেন বয়সের ছায়া পড়ে নি। এমন কি পুত্রবধূ গান্ধারীর কাছে তাঁদের চরিত্র নিতান্ত বেমানান বোধ হয়। মাধব চরিত্রের প্রারম্ভটি সংস্কৃত নাটকের বিদূষকের মতো, কিন্তু পরিণামে চরিত্রটি গুরুগম্ভীর ভূমিকা নিয়েছেন। চরিত্রটি রচনায় নাট্যকার যে গিরিশচন্দ্রের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন, এ কথা মনে করা অসঙ্গত হবে না।

নাটকের গঠনরীতি সম্পর্কে সবচেয়ে বেশী অসঙ্গতি হয়েছে পঞ্চমাক্ষ পরিকল্পনায়। প্রথম চার অঙ্কের দীর্ঘমহুর ঘটনাবিস্তৃতি ও অনাবশ্যক দৃশ্যসংযোজনের জগু পঞ্চমাক্ষে এসে শুধু ঘটনাপঞ্জীই বিবৃত করতে হয়েছে। চতুর্থ অঙ্কের পরে আর নাটকীয় গতিবেগ নেই—গতি স্তব্ধ হয়ে শুধু যেন ঘটনাই বেড়ে চলেছে। পঞ্চমাক্ষকে প্রথম চার অঙ্কের পরিশিষ্টমূলক একটি স্বতন্ত্র নাটক বলে মনে হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের অপর দুখানি পূর্বাংশীয় নাট্যকাব্যের তুলনায় ‘ভীষ্ম’ নাটকটি অনেক বেশী ক্রটিপূর্ণ। গঠনরীতি, চরিত্রসৃষ্টি ও অন্ত্যান্ত নাটকীয় বৈশিষ্ট্য—কোনোদিক দিয়ে এই নাটকটি পূর্ববর্তী নাটক দুটির সমকক্ষতা দাবি করতে পারে না। কিন্তু কোনো কোনো অংশের কাব্যসৌন্দর্য ও স্বন্দ গীতিধর্মিতা অস্বীকার করা যায় না। প্রেমবুভুক্ষু

অস্কার লালসা-শিখিল মোহিনীমূর্তির চিত্রময়ী বর্ণনায় দ্বিজেন্দ্রলাল চূড়ান্ত কবিশক্তির পরিচয় দিয়েছেন ( ৩৬ )।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই তিনখানি নাটক সম্পর্কে সবচেয়ে বড় প্রশ্ন হল এই যে নাটক তিনখানিকে ‘পৌরাণিক’ নাটক বলা যায় কিনা? শ্রেণীনির্ণয়ের দিক থেকে এ জাতীয় প্রশ্ন নিতান্ত অস্বাভাবিক নয়। দ্বিজেন্দ্রলাল পুরাণকে পদে পদে অনুসরণ করেন নি ( যথার্থ শিল্পীর পক্ষে তা সম্ভবও নয় )। শুধু তাই নয়, তিনি মনোমোহন, গিриশচন্দ্র অথবা ক্ষীরোদপ্রসাদের মতো পৌরাণিক নাটকে আধ্যাত্মিক স্রব সংযোগও করেন নি। পৌরাণিক নাটক সম্পর্কে গিриশচন্দ্র বাংলা নাটকে যে ঐতিহ্যের সৃষ্টি করেছিলেন, দ্বিজেন্দ্রলাল তার বিপরীত পথকেই অনুসরণ করেছেন। মানবীয় ভাবাদর্শে ও বাস্তব জীবনের পটভূমিতেই তিনি পুরাণাশ্রয়ী কাহিনীকে রূপ দিয়েছেন। তার ফলে সমসাময়িক কালে তাঁর নাটকগুলির সমাদর হয় নি, বরং বিরুদ্ধ সমালোচনাই হয়েছিল। তিনি বিচারপ্রবণ দৃষ্টির সাহায্যে পুরাণকে পরিবর্তিত করে তাঁর নিজের কালের সমস্যা ও মানবীয় অন্তর্দ্বন্দ্বের চিত্র এঁকেছেন। ‘সিন্দুরম’কে লগু করার দাশিষ্ণুও তাঁর নিতে হয়েছে। পুরাণকে পরিবর্তিত করতে গিয়ে যেখানে শিল্পাংশ দুর্বল হয়ে পড়েছে, সেখানে স্বাভাবিকভাবেই নাট্যকারের পরিকল্পনা ব্যর্থ হয়েছে। কিন্তু যেখানে পুরাণের আধুনিক ব্যাখ্যার সঙ্গে নাটকীয় রসসত্তা সমন্বিত হয়েছে, সেখানে নাট্যকারের দুঃসাহসিক প্রচেষ্টাকে অস্বীকার করা যায় না! কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাব্যগুলিতে রোমান্টিক কবিকল্পনাই জয়যুক্ত হয়েছে। অনেক সময় ‘কাব্যহিসাবে কল্পনা’র সাহায্য গ্রহণ করার জন্তও নাট্যরস ক্ষুণ্ণ হয়েছে। ‘ভীষ্ম’ নাটকে সত্যবতীর আধ্যাত্মিক অথবা ‘পাষণী’ নাটকে ইন্দ্র-অহল্যার সম্পর্ক কবিকল্পনার এক অসংযত স্বেচ্ছাচার ছাড়া কিছুই নয়। নাটকীয় গতিবেগের সঙ্গে এই জাতীয় বর্ণরঞ্জিত কবিকল্পনার কোনো মুখ্য সম্পর্ক নেই। স্তবরাং কবিকল্পনাকে নাটকের সঙ্গে সমন্বিত করতে না পারলে তা ব্যর্থ হতে বাধ্য। ইংরেজি সাহিত্যের অতিরিক্ত আভুগত্যও দ্বিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর নাটকের রসগত অসামঞ্জস্যের কারণ হয়েছে। শার-সত্যবতীর দৃশ্যটি ( ভীষ্ম, ২১০ ) শেক্সপীয়রের ‘রিচার্ড দি থার্ড’ নাটকের (১২) প্রভাবজাত। কিন্তু দুটি নাটকের দেশ-কাল ও পরিকল্পনাগত পার্থক্যের কথাও বোধ হয় নাট্যকার সাময়িকভাবে বিস্মৃত হয়েছিলেন! সত্যবতীর আকস্মিকভাবে স্ববিয়ায় পরিণত হওয়া রাইডার হাগার্ডের ‘She’ নামক রোমান্সের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। অহল্যার ইন্দ্রকে ছুরিকাঘাত করার দৃশ্যটিও স্থলভ রোমান্সের অহরূপ। ঊনবিংশ শতাব্দীর গল্পকাহিনীর ও রোমহর্ষক অভিনাটকীয়তার প্রভাব থেকে তিনি মুক্ত হতে পারেন নি। এই সমস্ত কারণে দ্বিজেন্দ্রলালের এই



তিনটি নাট্যকাব্যকে বিস্তৃত পৌরাণিক নাটক না বলে পুরাণাশ্রয়ী রোমান্টিক নাট্যকাব্য বলাই অধিকতর সঙ্গত।

### ॥ ৬ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বপ্রথম ইতিহাসাশ্রিত নাটক ‘তারাবাই’ (১৯০৩) গল্প ও কবিতার মিশ্রণজাত সংলাপে রচিত হয়েছে। এই নাটকের কথাবস্তু টডের ‘রাজস্থান’ গ্রন্থ থেকে গৃহীত হয়েছে।<sup>২১</sup> নাট্যকার ‘ভূমিকায়’ উপাদান সম্পর্কে কৈফিয়ত দিয়েছেন : “আমি যদিও নাটকের মূল বৃত্তান্ত ‘রাজস্থান’ হইতে লইয়াছি, তথাপি অগ্রদান ঘটনা সম্পর্কে স্থানে স্থানে ইতিহাসের সহিত এই নাটকের অনৈক্য লক্ষিত হইবে। এ অনৈক্য আমি মারাত্মক বিবেচনা করি না। কারণ, নাটক ইতিহাস নহে।” নাট্যরচনার কতকগুলি বিশিষ্ট শিল্পরীতি আছে—ইতিহাসকে নাটকে পরিণত করতে হলে তাই কোনো কোনো স্থলে কিছু কল্পনার সাহায্যও নিতে হয়। কিন্তু নাট্যকারের এই উদ্ভাবনীশক্তি যদি মাত্রাতিরিক্ত রূপে স্ফুট রোমান্স ও চমৎকারিত্ব সৃষ্টির জন্যই ব্যবহৃত হয়, তা হলে তা নিছক ক্ষয়তার অপব্যয় মাত্র। ‘তারাবাই’ নাটক সম্পর্কে এই ধরনের একটি প্রশ্ন জাগে। তা ছাড়া, শুধু টডের উপর নির্ভর করে রাজপুতনার ইতিহাসের ভিতর প্রবেশ করার আর এক জাতীয় বিপদও আছে। টড নিজেও এ বিষয়ে সচেতন ছিলেন। তাই তিনি ভূমিকায় বলেছেন : “I should observe, that it never was my intention to treat the subject in severe style of history, which would have excluded many details useful to the politician as well as the curious student. I offer this work as a copious collection of materials for the future historian.”<sup>২২</sup> টডের গ্রন্থ ‘copious collection of materials’. উপাদানগুলির মধ্যে অনেক ক্ষেত্রে সংহতিগুণেরও অভাব আছে। স্বল্পতা ও বিক্ষিপ্ত উপাদানকে বিশ্বস্তভাবে অনুসরণ করারও বিপদ আছে।

‘তারাবাই’ নাটকের আখ্যানিকাবিদ্ধান শিথিল। সংক্ষিপ্ত ঘটনাকে পঞ্চমাঙ্ক নাটকে রূপ দিতে গিয়ে বহু অপ্রয়োজনীয় ঘটনা ও অবাস্তব চরিত্রের সংযোজন করতে হয়েছে। তার ফলে পৃথ্বীরাজ ও তারাবাইয়ের কাহিনী কিঞ্চিৎ আচ্ছন্ন হয়ে পড়েছে। পৃথ্বীরাজ ও তারাবাইয়ের রোমান্টিক কাহিনীই ‘তারাবাই’ নাটক

২১। Annals of Mewar (Chapter VIII) : Annals and Antiquities of Rajasthan (Vol I).

২২। Introduction : Annals and Antiquities of Rajasthan, -Page XIII-XIV.

রচনায় নাট্যকারকে প্রেরণা দিয়েছিল।) কিন্তু নাটকে পৃথ্বীরাজ কেন্দ্রীয় চরিত্র হয়ে উঠতে পারেন নি—বিশেষ একটি চরিত্রের একাধিনায়কত্বের অভাবে নাটকটি কেন্দ্রশূন্য ও বিক্ষিপ্তকলেবর। ‘ভূমিকা’য় নাট্যকারের কৈকিয়ত থেকেও নাটকের গঠনশৈলীর ক্রটির পরিচয় পাওয়া যায় : “গ্রন্থখানি ছাপাইতে ছাপাইতে দেখিলাম যে, লিখিত নাটকের কলেবর উচিত নীমা অতিক্রম করিয়াছে। তজ্জগৎ মূদ্রিত পুস্তক হইতে সঙ্গ সংক্রান্ত দুইটি দৃশ্য বাদ দিতে বাধ্য হইলাম।” শুধু “সঙ্গ সংক্রান্ত দুইটি দৃশ্য”ই নয়, একাধিক অর্থহীন ও সঙ্গতিহীন দৃশ্য সংযোজিত হয়ে শুধু নাটকের কলেবর বৃদ্ধিই করেছে।

পৃথ্বীরাজের চরিত্রের উপর লক্ষ্য রেখেই নাটক লেখা হয়েছে, কিন্তু চরিত্র কোথায়ও স্বস্পষ্টভাবে ফুটে উঠতে পারে নি। পৃথ্বীরাজের কতকগুলি রোমাঞ্চকর কার্যকলাপ ও দুঃসাহসিক অভিযানের বর্ণনা আছে, কিন্তু ঘটনাপঞ্জী ছাড়া এর মধ্যে কোনো চরিত্র বিকশিত হয় নি। পৃথ্বীরাজের চেয়ে তারাবাইয়ের চরিত্র অপেক্ষাকৃত ভালো ফুটেছে। তারাবাই ও তাঁর মায়ের চরিত্রে রাজপুত-রমণীমূলত যে শৌর্য ও দৃঢ়তাপ পরিচয় আছে, তা বিজয়লালের পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির অনুরূপ চরিত্রগুলির কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। পুরুষবেশে তারাবাইয়ের শিকার যাত্রা ও চারিত্রিক দৃঢ়তা তাঁর চরিত্রকে বৈশিষ্ট্যমণ্ডিত করেছে। তারার প্রেমের মধ্যেও সেই বলিষ্ঠতাই দৃষ্ট হয়ে উঠেছে—প্রেমের চেয়েও দেশপ্রেম তাঁর কাছে বড় হয়ে উঠেছিল। তারাবাই চরিত্রের পরিকল্পনা সম্পূর্ণরূপেই ইতিহাসাহুমোদিত।<sup>২৩</sup> তারাবাইয়ের কোনো কোনো উক্তিবে ববীন্দ্রনাথের চিত্রাঙ্গদার প্রভাব পড়েছে, যেমন :

আমি নহি বিদ্যাং কি জ্যোৎস্না কি সঙ্গীত।

আমি মাত্র তারা।—দোষ আছে গুণ আছে।

( ৩য় অঙ্ক, ৭ম দৃশ্য ) )

তারার প্রতি পৃথ্বীরাজের অমূলক সন্দেহ, ভয়ীপতি প্রভুরাওকে অপমান করা, প্রভুরাওয়ের ষড়যন্ত্রের সাক্ষ্য, পৃথ্বীরাজের মৃত্যু ও তারাবাইয়ের আত্মহত্যা প্রভৃতি কাহিনী কোনো নাটকীয় গতিধর্মের অনিবারণ্য পরিণতি নয়। কাহিনীটির মধ্যে

২৩। "This event led to the recall of Prithwiraj, who eagerly took up the gage disgraced by his brother. The adventure was akin to his taste. The exploit which won the hand of the fair Amazon, who, equipped with bow and quiver, subsequently accompanied him in many perilous enterprizes, will be elsewhere related.—Ibid, Page 274.

নিয়তির নিষ্ঠুর সঙ্কেতই প্রাধান্য লাভ করেছে। নাট্যকার সম্ভবত টঙ্-বর্ণিত কাহিনী থেকেই এই সঙ্কেতটি পেয়েছিলেন।

‘তারাবাই’ নাটকের মধ্যে সূর্যমল ও তাঁর পত্নী তমসার চরিত্রটি সর্বাপেক্ষা দৃষ্টি আকর্ষণ করে। সূর্যমল চরিত্রটির মধ্যে রাজ্যলিপ্সার সঙ্গে বাংসল্যা ও ভ্রাতৃপ্রেমের এক তীব্র স্বন্দেহ চিত্র পরিস্ফুট হয়েছে। কারণ সূর্যমল যদিও ভ্রাতৃপুত্রদের প্রতি স্নেহপরায়ণ, তথাপি মেবারের রানা হওয়ার উচ্চাকাঙ্ক্ষা তাঁকে ভ্রাতৃপুত্রদের বিরুদ্ধেও অস্ত্রধারণ করতে বিচলিত করে নি। তিনি মূলত বাংসল্যাপরায়ণ, তাঁর চরিত্রে সদগুণেরও অভাব নেই। তবু তাঁর চিন্তের অন্তরালে ছিল এক প্রচ্ছন্ন আকাঙ্ক্ষা। সেই আকাঙ্ক্ষাই চারুগীর ভবিষ্যদ্বাণীতে তীব্রতর হয়ে উঠেছে। পরে পত্নী তমসার প্ররোচনায় সূর্যমলের উচ্চাকাঙ্ক্ষার মূলে জল শিক্তিত হয়েছে। সূর্যমল ও তমসার কাহিনী শেক্সপীয়রের ম্যাকবেথ নাটকের অহুসরণে পরিকল্পিত হয়েছে। কিন্তু নিতান্ত বহিরাশ্রয়ী অহুসরণ ছাড়া নাট্যকার আর কোনো বিষয়ে শেক্সপীয়রের সমকক্ষতা দাবি করতে পারেন না। ম্যাকবেথ বা লেডী ম্যাকবেথ, কোন চরিত্রেরই সমুন্নতি ও ঐশ্বর্য রক্ষা করা দ্বিজেন্দ্রলালের পক্ষে সম্ভব হয় নি। সূর্যমল দুর্বলচিত্ত ও দ্বিধাগ্রস্ত, অপরপক্ষে তমসা চরিত্রটিরও অতিনাটকীয় উদ্ভট পরিণতি শেক্সপীয়রীয় পরিকল্পনা থেকে বহুদূরে।<sup>২৪</sup> তমসা চরিত্রটির পরিবর্তন আকস্মিক ও অতিনাটকীয়। তাঁর ব্যভিচার-কাহিনী পরিকল্পনায় নাটকের কোনো গৌরববৃদ্ধি হয় নি, বরং নাটকটিকে ভারাক্রান্তই করেছে। শুরতানের আলশ্রুপ্রিয় তরল চরিত্র ও সপাধদ-প্রভুরাণ্ডের নিম্নশ্রেণীর বিলাস ও কোতুকের চিত্র নাটকের গাভীর্যকে ক্ষুণ্ণ করেছে। যমুনা চরিত্রটি যেন রক্তমাংসের মানবী নয়—তাকে মানবী অপেক্ষা মূর্তিমতী কবিকল্পনা বলেই মনে হয়। অপ্রধান চরিত্রগুলির মধ্যে একমাত্র রানা রায়মল চরিত্রেই খানিকটা ভারসাম্য আছে।)

‘তারাবাই’ দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম ঐতিহাসিক নাটক হলেও, পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকের সঙ্গে এর কোনো তুলনা হয় না। পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে যে ভাবগাভীর্য, আদর্শবাদ ও দেশপ্রেমের জ্বলন্ত মহিমার ছবি পাওয়া যায়, ‘তারাবাই’ নাটকে তা নেই। ‘তারাবাই’ নাটকটি দ্বিজেন্দ্রলালের জীবী-বিয়েগের পূর্বে রচিত হয়। এই যুগটি প্রধানত ‘হাসির গান’ গ্রহণ ও নাট্যকাব্য রচনার যুগ। তাই ভাবগভীরতা ও গাভীর্য এখানে পরিপূর্ণভাবে ফুটে উঠতে পারে নি। তা ছাড়া এ যুগটি প্রধানত তাঁর নাট্যকাব্য রচনার যুগ। জীবী-বিয়েগের শূন্যতা ও

২৪। “সূর্যমলের পত্নী তমসা লেডী ম্যাকবেথের অক্ষয় অহুসরণ মাত্র।”—বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস (দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫০) : পৃঃ ৩৮ : ডাঃ মুকুমার সেন

স্বদেশী আন্দোলনের উদ্ভাস—এর কোনোটিই স্বিজেন্দ্রলালের এই যুগের নাট্য-প্রয়াসকে একটি নতুন ভাবাদর্শে উদ্ভব করি নি। ‘তারাবাহি’ নাট্যকারের অপরিণত রচনা হলেও এই নাটকেই তিনি সর্বপ্রথম রাজপুতনার গৌরবদীপ্ত ইতিহাসের মধ্যে প্রবেশ করেছেন। পরবর্তীকালের সার্থকতর ঐতিহাসিক নাটকগুলির অধিকাংশই রাজস্থানের অতীত গরিমা-কাহিনীর নাট্যরূপ।

‘সোরাব-কুস্তম’কে (১৯০৮) স্বিজেন্দ্রলাল ‘নাট্যরঙ্গ’ বলেছেন। তাঁর ঐতিহাসিক নাটক রচনার সমৃদ্ধির যুগে এই নাট্যরঙ্গ বা অপেরাটি রচিত হয়। স্বিজেন্দ্রলালের অন্যান্য নাট্যকাব্যের তুলনায় ‘সোরাব-কুস্তম’-এর কতকগুলি পার্থক্য আছে। ‘সোরাব-কুস্তম’কে সঙ্গীতবহুল অপেরাধর্মী নাটক বলা যায়। নাট্যকারের অপেরা রচনায়ই উদ্দেশ্য ছিল, কিন্তু সে উদ্দেশ্য সফল হয় নি। তিনি ভূমিকায় লিখেছেন :

“এই পুস্তক রচনা করার একটি উদ্দেশ্য আছে। কিছুদিন হইতে একটি কথা শুনিতে পাইতেছি যে, আমাদের দেশের রঙ্গালয়ের দর্শকবৃন্দ অল্পীল “হাব-ভাব”-সম্বিত গ্রায্য রসিকতা শুনিবার জন্য রঙ্গালয়ে গিয়া থাকেন ; এবং স্বকৃতিসঙ্গত নাটক বা নাটিকার সম্প্রতি আর আদর নাই। আমি একবার আমার সাধ্যমত পরীক্ষা করিয়া দেখিতে চাই যে, স্বকৃতিসঙ্গত অপেরা এখন চলে কিনা।...

“‘সোরাব-কুস্তম’ দস্তুরমত অপেরা নয়—অপেবায় কতকগুলি নাচগান জোড়া দিবার জন্য যেটুকু কথাবার্তার দরকার হয়—সেইটুকু কথাবার্তাই থাকে ; কিন্তু এ নাটকের তৃতীয় অঙ্কে কথাই তাহার প্রাণ। নাচ-গান তাহার আত্মবিক্রম ব্যাপার মাত্র। আবার এ নাটকের প্রথম অঙ্কে নাচ-গানের যেরূপ প্রাচুর্য আছে, কোন নাটকে তাহা থাকে না। অতএব ইহা নাটকও নহে। এক কথায়—ইহা অপেরায় আরম্ভ হইয়া ক্রমে ক্রমে নাটকে শেষ হইয়াছে।”

নাট্যকার এখানে নিজেই বিচারকের ভূমিকা নিয়েছেন এবং নাটকের আঙ্গিক-বিচারের মধ্যে তাঁর তীক্ষ্ণ বিচারবুদ্ধিরও স্বাক্ষর আছে। ঊনবিংশ শতাব্দীতেই গীতাভিনয় নামক এক ধরনের নাট্যসাহিত্য বাঙালীর নাট্যরসপিপাসা চরিতার্থ করেছিল। একদিকে ইংরেজি নাটকের সংলাপমুখ্য নাট্যরীতি, অন্যদিকে যাত্রার সঙ্গীতপ্রধান রীতির মিশ্রণজাত নাট্যপ্রচেষ্টা এই যুগের গীতাভিনয়গুলির মধ্যে বিশেষভাবে লক্ষ্য কর; যায়। মনোমোহন বসুর গীতাভিনয়ই এই যুগের গীতাভিনয়-গুলির আদর্শস্থল ছিল। মনোমোহনের পথকে অনুসরণ করেই ব্রজমোহন রায়, ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়, মতিলাল রায় প্রভৃতি পাল্লারচয়িতারা খ্যাতিলাভ করেন।

বিশুদ্ধ মনোমোহনের ধারাকেই অধিকতর শিল্পবৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত করেছিলেন।

কিন্তু সেকালের গীতাভিনয়ের মধ্যে অনেকগুলিই বিকৃতকৃতির বাহন হয়ে উঠেছিল। দর্শকবৃন্দের স্থূলকৃতি চরিতার্থ করার জন্য নিম্নশ্রেণীর ভাঁড়ামি এই সমস্ত অপেরায় স্থানলাভ করে। কথিত আছে যে মিনার্ভা থিয়েটারে “হিন্দু-হাফেজ” নামক একখানি কুকৃতিপূর্ণ অপেরার অভিনয় দেখতে গিয়েই দ্বিজেন্দ্রলাল একখানি স্বকৃতিসম্মত অপেরা লিখতে মনস্থ করেন—‘সোরাব-রক্তম’ সেই প্রচেষ্টারই ফল।<sup>২৫</sup> দ্বিজেন্দ্রলাল এই অপেরাধর্মী নাটকখানিতে পূর্ববর্তী গীতাভিনয়-রচয়িতাদের রীতির দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের রচনায় যাত্রা-প্রভাবিত সে যুগের অগ্রাঙ্গ অপেরাগুলির মতো স্থূল রসিকতা নেই।

“ইহা অপেরায় আরম্ভ হইয়া ক্রমে ক্রমে নাটকে শেষ হইয়াছে”—নাট্যকারের এই মন্তব্যটি প্রণিধানযোগ্য। অপেরার মধ্যে নাচ-গানই মুখ্য, কথা গোণ। নৃত্য ও সঙ্গীতের মিশ্রণজাত লঘু-তরল ভাবোচ্ছ্বাসই অপেরার প্রাণ। সঙ্গীতগুলির মধ্যে সংযোগস্থাপন করে একটি কাহিনীর আভাস সৃষ্টি করাই অপেরার সংলাপ অংশের কাজ—সুতরাং সংলাপ এখানে নিতান্তই গোণ। ‘সোরাব-রক্তম’ নাটকের প্রথমাক প্রায় সম্পূর্ণরূপেই অপেরার লক্ষণাক্রান্ত। নৃত্য-সঙ্গীত, হাশু-কৌতুক ও চাপলা কাহিনীর মধ্যে লঘুরস ও হালকা স্বরের সৃষ্টি করেছে। প্রথমাক সঙ্গীতই মুখ্য—চতুর্থ দৃশ্যে সামিঙ্গনের রাজাস্তঃপুরে রাজকন্যা তামিনা ও তাঁর তিন মখীর সঙ্গীতমুখ্য হাশু-কৌতুকের দৃশ্যটি সম্পূর্ণরূপেই অপেরার লক্ষণাক্রান্ত। অপেরার মধ্যে যৌথ সঙ্গীতের অবকাশ প্রশস্ত। সারিয়া ও হামিদার গানে (১৪) দ্বিজেন্দ্রলাল খুব সার্থকভাবে যৌথ সঙ্গীত ব্যবহার করেছেন। তুরানরাজ ও তাঁর পারিষদবর্গের স্তম্ভ লঘুচপল হাশু-কৌতুক পরিবেশন করেছে। ‘সোরাব-রক্তম’-এর মানব-নাট্য ছাড়াও আর একটি অংশ আছে—দিবা, নিশা, সন্ধ্যাতারা, বনদেবী প্রভৃতির সঙ্গীতাংশও নাটকে অংশগ্রহণ করেছে। প্রধানত রোমান্টিক পটভূমি সৃষ্টি করাই এই সমস্ত ছায়াশরীরী চরিত্রগুলির মূল উদ্দেশ্য। মহাকালেরও একখানি গান আছে (২১)। পরিবেশকে সঙ্গীতবহুল কাব্যস্পন্দী করে তোলা ছাড়া গানগুলির অল্প কোনো নাটকীয় সার্থকতা নেই। চরিত্রগুলির উপরে এই ছায়াশরীরী ভূমিকাগুলি ও তাদের সঙ্গীত কোনোই প্রভাব বিস্তার করে নি।

সঙ্গীতবহুল হাশুরসাম্রাজ্য গীতাভিনয়ের তরল পটভূমি থেকে নাট্যকার ক্রমশ অন্তর্দ্বন্দ্বপ্রধান নাটকের ভাবগভীরতার দিকে সরে এসেছেন। এমন কি একই চরিত্রের আচার-আচরণের মধ্যে নাটকের প্রথম ও শেষ দিকের মধ্যে অনেকখানি

পার্থক্য দেখা যায়। তুরানরাজের মতো একটি ভাঁড়-চরিত্রও প্রথমবারের তুলনায় তৃতীয়াঙ্কে ( ৩৪ ) একটু যেন গভীর হয়েছে। নাটকের প্রথম দিকে নাট্যকার অস্তর্দ্বন্দ্বের ও ভাবগভীরতার কোনো অবকাশ রাখেন নি। রুস্তম-তামিনার পূর্ব-রাগের দৃশ্যটির মধ্যে নাট্যকারের নাট্যশক্তি বিকাশ করার যথেষ্ট অবকাশ ছিল। কিন্তু তিনি সন্তোনিদ্রোষিত রুস্তমের নিজালম মনে প্রেমাকাজক্ষার ছবি ফুটিয়ে তুলে দৃশ্যটিকে কাব্যধর্মী করে তুলেছেন। এইভাবে একটি নাটকীয় সম্ভাবনা অঙ্কুরেই বিনষ্ট হয়েছে। পারশুরাজ কৈকাবল্লভ চরিত্রটিও রাজোচিত নয়—তঁার ব্যক্তিত্ব নেই, বরং তঁার জীব চরিত্রে একটি মর্যাদাবোধ ও বলিষ্ঠতার পরিচয় আছে। কিন্তু তৃতীয়াঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে রুস্তমের প্রতি আচরণ নিতান্ত আকস্মিক বলে বোধ হয়—তঁার পূর্ববর্তী আচরণের সঙ্গে কোনো সঙ্গতি নেই।

রুস্তম নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র। কিন্তু প্রথম অঙ্কে রুস্তম চরিত্র একেবারেই ফোটে নি। তুরানরাজের সভায় তঁার আগমনদৃশ্যটি আগাগোড়াই অসম্ভব ও আকস্মিক—পারশুর শ্রেষ্ঠ বীরের উপযুক্ত মর্যাদা সেখানে নেই। কিন্তু পরবর্তী অংশে, বিশেষত তৃতীয় অঙ্কে, রুস্তমের চরিত্র খানিকটা নাটকীয় হয়েছে। দ্বিতীয় অঙ্কে সোরাবের যুদ্ধযাত্রার পর থেকে সর্বপ্রথম নাটকীয় সম্ভাবনা দেখা দিয়েছে। অগ্রদিকে রুস্তমের চরিত্র ফুটেছে যুদ্ধোত্তমপূর্ণ কর্মময় জীবন আরম্ভ করার পর থেকে। নাটকের পরিণতিকে ও বিষাদগম্ভীর করে তোলার চেষ্টা করা হয়েছে। বহিঃপ্রকৃতির দুর্ভোগময় পটভূমিকায় পুত্রের মৃতদেহের পাশে রুস্তমের শোকস্তম্ভিত পায়ণমুর্তি নাটকের পরিণতিকে বিষাদগম্ভীর করে তুলেছে। সোরাব ও রুস্তমের সম্পর্ক-বৈচিত্র্যের মধ্যেও নাটকীয় রস ফুটেছে। সোরাবের পিতৃসম্বন্ধানের ব্যাকুলতা, রুস্তমের বীরত্বকাহিনী শুনে সোরাবের বীরহৃদয়ের স্পন্দন, সোরাব ও রুস্তম দুজনেরই মনেই পরস্পরের পরিচয় সম্পর্কে সংশয়ের বিচিত্র আন্দোলন প্রভৃতি অংশগুলির মধ্যে নাটকীয় সম্ভাবনার অবকাশ আছে। একদিকে সোরাব পিতৃপরিচয়ের জন্ত ব্যাকুল হয়ে উঠেছেন, কিন্তু হজীরের বড়যন্ত্র তঁার এই আকাঙ্ক্ষা পূরণ হতে দেয় নি। অপরপক্ষে বালক সোরাবের সঙ্গে পারশুর শ্রেষ্ঠ বীর রুস্তমের যুদ্ধ,—রুস্তমের পক্ষে মর্যাদাহানিকর মনে হয়েছে। তাই অভিমানী রুস্তম সোরাবের কাছে তঁার পরিচয় প্রকাশ করেন নি,—এমন কি সোরাব যখন তাঁকে একবার পিতৃপরিচয় দিলেন, রুস্তম যেন সে কথাই কর্ণপাতই করলেন না। এ কথা যথার্থ যে, ‘সোরাব-রুস্তম’ ক্রমশ লঘু-ভরল অপেরা থেকে নাটকীয় সম্ভাবনার দিকে অগ্রসর হয়েছে, কিন্তু তবুও অস্তর্দ্বন্দ্ববহল সার্থক নাটক হয়ে উঠতে পারে নি।

আফ্রিদ চরিত্রটি সর্বাপেক্ষা অবাস্তব। এই কল্পিত চরিত্রটিতে নাট্যকার এত বেশী বর্ণসঙ্কার করেছেন যে তাকে কোথায়ও রক্তমাংসের মানবী বলে মনে হয় না। চরিত্রটির মধ্যে কোনো সামঞ্জস্য বা ভাবগত ঐক্য নেই। সোরাবের প্রতি প্রেম, পিতৃভক্তি ও দেশপ্রেম—এই তিনটি বৃত্তির মধ্যে নাট্যকার প্রাণপণে সামঞ্জস্য স্থাপন করার চেষ্টা করেছেন। এই অক্ষম প্রচেষ্টাই চরিত্রটি ব্যর্থ হওয়ার অন্তিম কারণ। সোরাবের বন্ধরক্তে হস্ত রঞ্জিত করে পিতৃহত্যার প্রতি প্রতিহিংসাগ্রহণকার্য সফল হলে সে নিজের বক্ষে ছুরিকাঘাত করেছে অর্থাৎ একই সঙ্গে সে পিতৃহত্যা ও দেশবৈরীর উপর প্রতিহিংসা গ্রহণ করেছে, এবং প্রণয়ানন্দকে না পাওয়ার ব্যর্থতায় আত্মহত্যা করেছে। এই জাতীয় যান্ত্রিক সামঞ্জস্য মাহুকের জীবনে ঘটা সম্ভব নয়, কারণ মাহুকের হৃদয়বৃত্তিগুলি ঐ ভাবে ভাগ করা যায় না। বিভিন্ন বৃত্তির সমন্বয়েই মাহুকের অর্থও সত্তা গড়ে ওঠে—কোন একটি বৃত্তিকে তখন আর একটি বৃত্তি থেকে পৃথক করে দেখানো সম্ভবপর নয়। দ্বিতীয়ত, আফ্রিদ চরিত্রে দুই বিরুদ্ধবৃত্তির তেমন তীব্র দ্বন্দ্বও নেই। এই চরিত্রটি নাট্যকার সন্তানবানাকে ব্যর্থ করেছে মাত্র। নাটকের আবহাওয়ার মধ্যেও ইরান-তুরানের পটভূমিকাগত কোনো বৈশিষ্ট্য কোটে নি। পারসিক রুমীদেব কণ্ঠে ত্রীকূটবিষয়ক সঙ্গীত নিতান্তই বিসদৃশ। ঘোটক-ঘোটকী-সম্পর্কিত স্থূল রসিকতা কচিবিরুদ্ধ (১৪)।

প্রকৃতপক্ষে ‘সোরাব-কল্লম’ নাটকে বিজ্ঞানলাল গুরুতর বিষয়বস্তু নিয়ে ভরল-রসায়ক অপেরা রচনা করতে চেয়েছেন। বিষয়বস্তুটিই লঘুরসায়ক অপেরার সম্পূর্ণ অন্তর্গত। ফেরদৌসীর ‘শাহনামা’ মহাকাব্য পারস্যের বীরযুগের শৌর্য-বীর্য ও কীর্তিমণ্ডিত অধ্যায়ের আখ্যায়িকা। কল্লমের কাহিনী এই বীরযুগের খ্যাততম অধ্যায়, তার মধ্যে ‘সোরাব-কল্লম’ আখ্যায়িকা বীর ও করুণরসের নিকর। এই বিষয়কে অবলম্বন করে গুরুগম্ভীর ট্রাজেডি রচনার অবকাশ ছিল। কিন্তু নাট্যকার এই সুবিদিত আখ্যায়িকা নিয়ে যে লঘুরসের অবতারণা করেছেন, তা মোটেই বিষয়ানুসারী হয় নি। নাট্যকার হাস্যরসায়ক সঙ্গীতসংবলিত অপেরা দিয়ে স্তব্ধ করলেও পরিণতিতে বীররসায়ক বিষাদাস্তক পরিণতিতে অস্বীকার করতে পারেন নি। ‘সোরাব-কল্লম’ অপেরার আরম্ভ ও নাটকে শেষ—তার প্রধান কারণ হল রচনানীতির সঙ্গে বিষয়বস্তুর রসগত অসামঞ্জস্য। ‘সোরাব-কল্লম’ নাটক রচনার উপাদান ঠিক ইতিহাস নয়, পুরাবৃত্ত। কিন্তু এই নাটকটি তাঁর ঐতিহাসিক নাটকের গৌরবময় যুগে লিখিত। তাই আফ্রিদ চরিত্রের মধ্যে দেশপ্রেমের একটি জ্বলন্ত রূপ লক্ষ্য করা যায়। সে স্বয়ং নিঃসন্দেহে নাট্যকারের যুগের মর্মবাণী।

নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের খ্যাতি ও জনপ্রিয়তা প্রধানত তাঁর ঐতিহাসিক বিজ্ঞোহকে উপরেই নির্ভরশীল। অবশ্য ‘তারাবাই’ নাট্যকাব্যটির মধ্যেই তাঁর ঐতিহ্য তাঁর নাটক রচনার সর্বপ্রথম প্রয়াস দেখা যায়, কিন্তু তখনও তিনি তাঁর নিজস্ব শৈল্য আবিষ্কার করতে পারেন নি। ইতিহাসের মধ্যে দেশাত্মবোধ ও জাতীয়তাবোধের যে জলন্ত রূপ তাঁর পরবর্তী নাটকে পাওয়া যায়, এক তারাবাই চরিত্রের সামান্য একটু অংশ ছাড়া এখানে তার আভাস মাত্র ফুটে ওঠে নি। টডের ইতিবৃত্তকে তিনি বিশেষ কোনো তাৎপর্যে মণ্ডিত করতে পারেন নি। তবু টডের কাহিনী তাঁকে এমন এক জগতের সন্ধান দিয়েছিল, যা তাঁর মনোজীবনের পক্ষে সম্পূর্ণ অমূল্য হয়ে উঠেছিল। পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে তিনি কাব্যসংলাপ সম্পূর্ণ বর্জন করে কাব্যধর্মী গল্পসংলাপ ব্যবহার করেছেন।

(দ্বিজেন্দ্রলালের জনপ্রিয় ঐতিহাসিক নাটকগুলির মূলে তাঁর যুগজীবনও অনেকখানি কার্যকরী হয়েছিল। স্বদেশী আন্দোলনের উদ্ভাদনায় বাঙালী চিন্তের যে আগরণ ঝটকি ছিল দ্বিজেন্দ্রলাল সেই আগরণকে তাঁর ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে রূপ দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। ইতিহাসের মধ্যে জাতীয় জীবনের শৌর্ধ-বীর্য ও আদর্শবাদের কথা থাকে। দ্বিজেন্দ্রলাল অতীত ইতিহাসের গৌরবময় অধ্যায়গুলি থেকে জাতীয়-ভাবোদ্ভাস্ত মহৎ চেতনাকে তাঁর নাটকে সঞ্চারিত করেছেন। অতীতকে তিনি যুগজীবনের সমস্তার সঙ্গে সমন্বিত করে নূতন ধরনের ঐতিহাসিক নাটক পরিবেশন করেছেন।<sup>২৬</sup> দ্বিজেন্দ্রলাল ইতিহাসকে জীবন্ত করে তুলতে পারতেন। অতীতের মধ্যে একটি রোমান্স আছে, সেই রোমান্সের বর্ণ বৈচিত্র্য ও অমূল্য পরিবেশ রচনায় তিনি অনেক ক্ষেত্রেই শিল্পকুশলতার পরিচয় দিয়েছেন। ঐতিহাসিক উপাদান নিয়ে নাট্যকার যখন নাটক রচনা করেন, তখন ইতিহাসকে শুধু তথ্য-বিবৃতি হিসেবে গ্রহণ না করে, তাকে মানব-জীবনরহস্তে মণ্ডিত করে তোলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল অতীত ইতিহাসের চরিত্রগুলির মধ্যে তীব্র মানবীয় অন্তর্দৃষ্টি সৃষ্টি করেছেন। তাঁর শাজাহান, নুরজাহান, চাণক্য প্রভৃতি চরিত্র তাঁর অন্তর্দৃষ্টি আলোড়িত হয়েছে—বহু পূর্বে অভিনীত জীবননাট্যকে তিনি ইতিহাসের কবরভূমি

২৬। “The above movements too would have proved short-lived, were not the aforesaid dramas produced at that time. At such time of the greatest need, these dramas acted like a great inspiration-and changed the servile mentality of the people.”

—The Indian Stage ( Vol. IV ): H. N. Dasgupta.



আফ্রিকা চাঁরে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। স্বদেশী আন্দোলনের সেই উত্তম মুহুর্তে বেশী বর্ণসঙ্ঘাত বীরগণের সংগ্রামশীল জীবনের ইতিবৃত্ত ও আত্মোৎসর্গ-কাহিনী এই চরিত্রটির প্রকারদের মনেও প্রেরণার সঞ্চার করেছিল।) উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে প্রকৃত ঐতিহাসিক নাটক রচিত হয়েছে, কিন্তু বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশকে যে সমস্ত ঐতিহাসিক নাটক রচিত হয়েছিল, তাদের ভাবাদর্শ ছিল স্বতন্ত্র। বিংশ শতাব্দীর ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে জাতীয় আকাজক্ষার স্বরূপ আরও সুস্পষ্টভাবে আত্মপ্রকাশ করেছিল। এই যুগের নাটকগুলিতে হিন্দু-মুসলমান সম্প্রীতি স্থাপনের একটি প্রচেষ্টাও লক্ষিত হয়। বিজ্ঞানলালের একাধিক নাটকে এবং ক্ষীরোদ-প্রসাদের কোনো কোনো নাটকে হিন্দু-মুসলমান মিলন-স্থাপনের কিছু উগ্র প্রচেষ্টাও আছে।

পূর্ববর্তী ও সমকালবর্তী ঐতিহাসিক নাটক রচয়িতাদের সঙ্গে তুলনা করলেই এই শ্রেণীর নাটক রচনায় বিজ্ঞানলালের কৃতিত্ব কতখানি তা উপলব্ধি করা যায়। মধুসূদন টডের কাহিনী নিয়ে ‘কৃষ্ণকুমারী’ নাটক লিখেছিলেন। কিন্তু ইতিহাসের সঙ্গে জাতীয় ভাবোদ্দীপনা এখানে সংযুক্ত হয় নি, হওয়াও সম্ভব ছিল না। মধুসূদনের এই নাটকে ঐতিহাসিক যুগজীবনের ‘tone and temperament’-ও ছিল না। বাংলা ঐতিহাসিক নাটকের যথার্থ পথিকৃৎ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক নাটকেই সর্বপ্রথম দেশপ্রেমের বাণী সুস্পষ্ট হয়ে উঠেছে। তিনি তাঁর ঐতিহাসিক নাটকের মূল প্রেরণার কথা উল্লেখ করে বলেছেন : “হিন্দুমেলায় পর হইতে কেবল আমার মনে হইত—কি উপায়ে দেশের প্রতি লোকের অহুসার ও স্বদেশপ্ৰীতি উদ্বোধিত হইতে পারে। শেষে স্থির করিলাম, নাটকে ঐতিহাসিক বীরত্বগাথা ও ভারতের গৌরব-কাহিনী কীর্তন করিলে হয়ত কতকটা উদ্দেশ্য সিদ্ধ হইতে পারে।”<sup>২৭</sup> জ্যোতিরিন্দ্রনাথ চারখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন—‘পুরুবিক্রম’ (১৮৭৪), ‘সরোজিনী’, (১৮৭৫), ‘অশ্রমতী’ (১৮৭২) ও ‘স্বপ্নময়ী’ (১৮৮২)। পুরুবিক্রম নাটকে পুরু চরিত্রটি জাতীয়-ভাবোদ্দীপ্ত ইংরেজ-লাহিত ভারতবাসীরই প্রতীক হয়ে উঠেছে। ‘স্বপ্নময়ী’ নাটকেও মোগলশক্তির বিরুদ্ধে শোভাসিংহের বিরোধকে যুগোচিত দেশাত্মবোধের বর্ণে রঞ্জিত করা হয়েছে। ‘অশ্রমতী’তে প্রতাপসিংহের সংগ্রামশীল জীবনকে অবলম্বন করা হয়েছে। কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ইতিহাসভিত্তিক নাটকগুলিতে ইতিহাসের স্থান নিতান্তই গোপন, ইতিহাসের সামান্য একটু আভাস অবলম্বন করে তাঁর নাটকে অবাধ কল্পনাই

সম্প্রসারিত হয়েছে। ‘অশ্রমতী’ নাটকে প্রতাপসিংহের কাহিনী নিতান্ত সঙ্গীর্ণ স্থান অধিকার করেছে, সেলিম-অশ্রমতীর কল্পিত প্রেমকাহিনীই শাখী-প্রশাখায় পল্লবিত হয়েছে। ‘অশ্রমতী’ নাটক ঔরঙ্গজীবের রাজত্বকালীন শোভাসিংহের বিদ্রোহকে অবলম্বন করে লেখা হয়েছে—কিন্তু নাট্যকার ইতিহাসকে অতিক্রম করে তাঁর কল্পনাকে অবাধ স্বাধীনতা দিয়েছেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে দেশপ্রেমের একটি প্রবল ও যুগোচিত স্বর ধ্বনিত হয়েছে, কিন্তু ইতিহাস নিতান্ত সঙ্কুচিত হয়ে পড়েছে। ইতিহাসের সঙ্গে কল্পনাকে মিশিয়ে যে একজাতীয় ইতিহাসাশ্রিত রোমান্স-নাট্য পরবর্তীকালের নাট্যকারদের উপরে প্রভাব বিস্তৃত করেছিল, জ্যোতিরিন্দ্রনাথকে তার পদপ্রদর্শক বলা যায়।

‘সিরাজদৌলা’ রচনার পূর্বে গিরিশচন্দ্রের ‘চণ্ড’, ‘সংনাম’, ‘অশোক’ প্রভৃতি কথানি নাটকে ইতিহাসের স্ফীণ ছায়া ছিল মাত্র। ‘সিরাজদৌলা’ (১২০৫), ‘মীরকাশিম’ (১২০৬) ও ‘ছত্রপতি শিবাজী’ (১২০৭) নাটক তিনখানিকেই গিরিশচন্দ্রের যথার্থ ঐতিহাসিক নাটক বলা যায়। তিনখানি নাটকই স্বদেশী আন্দোলনের আবহাওয়ায় রচিত। গিরিশচন্দ্রের ঐতিহাসিক নাটকে ইতিহাসকে অনেক বেশী যত্ন ও সতর্কতার সঙ্গে অম্লসরণ করা হয়েছে। ঐতিহাসিক তথ্যাদি সম্পর্কে তাঁর সমস্ত অম্লসন্ধানের কথা তিনি ‘সিরাজদৌলা’ নাটকের ভূমিকায় উল্লেখ করেছেন।<sup>২৮</sup> জ্যোতিরিন্দ্রনাথ থেকে আরম্ভ করে কীরোদপ্রসাদ পর্যন্ত নাট্যকারেরা ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেছিলেন, কিন্তু ঐতিহাসিক তথ্য সন্নিবেশের যথাার্থ্যে গিরিশচন্দ্রকে কেউই অতিক্রম করতে পারেন নি। কিন্তু ইতিহাসকে তিনি নাটকীয় সত্যে মগ্নিত করতে পারেন নি—অনেক সময় তা স্বদীর্ঘ বিরতিতে পরিণত হয়েছে মাত্র। পৌরাণিক নাটকের ভক্তি-বিশ্বাস ও আধ্যাত্মিক পরিবেশে অথবা মধ্যবিত্ত বাঙালীর পারিবারিক জীবনের ক্ষেত্রে তাঁর নাট্যশক্তি যেমন সহজ ও স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে উঠেছে, ঘাতপ্রতিঘাতমুখর ইতিহাসের মধ্যে তা তেমন শিল্পিত হয়ে উঠতে পারে নি।

‘দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে এমন কতকগুলি বৈশিষ্ট্য আছে, যা তাঁর পূর্ববর্তী নাট্যকারদের মধ্যে ছিল না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক

২৮। বিদেশী ইতিহাসে সিরাজ-চরিত্র বিকৃত-বর্ণে চিত্রিত হইয়াছে। হুপ্রসিদ্ধ ঐতিহাসিক শ্রীযুক্ত বিহারীলাল সরকার, শ্রীযুক্ত অক্ষয়কুমার বৈদ্যের, শ্রীযুক্ত নিখিলনাথ রায়, শ্রীযুক্ত কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি শিক্ষিত হৃদীপণ সঙ্গীদগণ অধ্যবসায় সহকারে বিদেশী ইতিহাস গুণন করিয়া রাজনৈতিক ও প্রজাবৎসল সিরাজ চরিত্রের ধরণ চিত্র প্রদর্শনে যত্নবীল হন। আমি ঐ সমস্ত লেখকগণের নিকট বলি।”  
—ভূমিকা : সিরাজদৌলা।

নাটকের মধ্যে ইতিহাসের তুলনায় কল্পনার স্থান অনেক বেশী। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকেও কল্পনার স্থান আছে, কিন্তু ইতিহাস তুলনায় গৌণ হয়ে পড়ে নি। গিরিশ-চন্দ্রের ঐতিহাসিক নাটকে ইতিহাসের যথার্থ অনেক বেশী, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের মতো তিনি চরিত্রগুলিকে অন্তর্দৃষ্টিময় ও ঘটনাকে নাটকীয় করে তুলতে পারেন নি। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নাটকেও স্বন্দয়্যাত্মক নাটকীয় কলাকৌশলের স্থান খুবই কম—চরিত্রসৃষ্টির মধ্যেও জটিলতা নেই।) দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক-কালে কীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ স্বদেশী আন্দোলনের পটভূমিকায় ঐতিহাসিক নাটক রচনা করে খ্যাতিলাভ করেছিলেন, এবং ঐতিহাসিক দিক থেকে বিচার করতে হলে একালের নবভাবোদ্দীপ্ত ঐতিহাসিক নাট্যকার হিসেবে তাঁকেই পথিকৃত বলতে হয়। এই ধরনের ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে তাঁর ‘প্রতাপ-আদিত্য’ (১৯০৩) নাটকই সর্বপ্রথম জনপ্রিয়তা লাভ করে।<sup>২৯</sup> (কিন্তু কীরোদপ্রসাদের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের অনেক পার্থক্য আছে। সমকালীন এই দুজন নাট্যকারই ঐতিহাসিক নাটক রচনায় রোমান্সের আশ্রয় নিয়েছেন—কিন্তু কীরোদপ্রসাদের নাটকে আছে রোমান্সের আভিয্য। অতীত ইতিহাসের মধ্যে রোমান্সের অবকাশ আছে, বিদ্রুতপ্রায় যুগজীবনের সঙ্গে নিজের দীর্ঘশ্বাসকে মিলিয়ে দিয়ে রোমান্টিক কবির কাব্য রচনা করেছেন। কিন্তু জীবনধর্মী নাটকের মধ্যে কল্পলোকের স্বপ্ন কতখানি স্থান পেতে পারে, তাও বিশেষভাবে বিবেচ্য। এই রোমান্স যদি নাট্যশক্তিকে ক্ষুণ্ণ করে শুধু বহির্বৈচিত্র্য বৃদ্ধির জন্যই নাটকে স্থান পায়, তা হলে নিঃসন্দেহে তা শিল্পাংশে দুর্বল হয়ে পড়ে। কীরোদপ্রসাদের অলৌকিক ও অবাস্তব জগতের প্রতি একটি গভীর কৌতূহল ছিল। তাঁর মন দ্বিজেন্দ্রলালের মতো বিচারপ্রবণ ছিল না এবং তিনি মানব-চরিত্র পর্যবেক্ষণেও তেমন তৎপর ছিলেন না। তাই কীরোদপ্রসাদের নাটকে চরিত্র ফোটানোর চেয়ে কাহিনীকে বর্ণনায় করে তোলার দিকেই অধিকতর প্রবণতা দেখা যায়।<sup>৩০</sup> কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল চরিত্র সৃষ্টির দিকেই প্রধানত দৃষ্টি দিয়েছেন। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের অপেক্ষাকৃত সংখ্যালঘুতা সত্ত্বেও অন্তর্দৃষ্টিময় চরিত্রের সংখ্যা কীরোদপ্রসাদের চেয়ে অনেক বেশী—কীরোদপ্রসাদের

২৯। “অবশ্য এ কথা এখানে বীকার করিতেই হইবে যে, এই যে ভিন্নমূলী প্রোত, এই যে দানব, ইহার স্তম্ভপাত হইয়াছিল পণ্ডিত কীরোদপ্রসাদের ‘প্রতাপ-আদিত্যে’। প্রতাপাদিত্যের পূর্বে বহুলাল খরীয়া বাজালার নাট্যালায় ঐতিহাসিক নাটক স্থান পায় নাই।”—রজালয়ে ত্রিশ বৎসর : অপরেণচক্র সুখোপাধ্যায়, পৃ: ২৬।

৩০। “কীরোদপ্রসাদের নাট্য রচনায় প্রধান বিশেষত্ব হইতেছে কাহিনীর মনোহারিত্ব ও দ্রুতগতির পল্পন।”—বাজালা সাহিত্যের ইতিহাস (দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫০): ডাঃ হুসুয়ার সেন, পৃ: ৩২৬।

চরিত্রগুলি দ্বিজেন্দ্রলালের চরিত্রের তুলনায় অধিকাংশক্ষেত্রেই অস্পষ্ট ও ছায়াশরীরী। কীর্ত্তদেবপ্রসাদের চরিত্রগুলিকে রোমান্সের রহস্য আবৃত করে রাখে, দ্বিজেন্দ্রলালের অন্তর্ভেদী দৃষ্টি রোমান্সের কুহেলিকার মধ্যে মানব-হৃদয়ের তীব্র আলোড়নগুলির স্পষ্ট ছবি ফুটিয়ে তোলে—আর যেখানে তা তোলে না, সেখানে নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালও সমভাবেই ব্যর্থ।

দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটক সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গও স্মরণীয়। বাংলা নাটকে দীর্ঘকাল শেক্সপীয়রের নাট্যরীতিকে অনুসরণ করার চেষ্টা চলেছে।<sup>১</sup> মধুসূদন, দীনবন্ধু, জ্যোতিবিন্দ্রনাথ প্রভৃতি পূর্ববর্তী নাট্যকারেরাও পাশ্চাত্য নাট্যরীতিকে অনুশীলন করার চেষ্টা করেছেন। গিরিশচন্দ্রও শেক্সপীয়রের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। তবু পাশ্চাত্য নাট্যরীতি দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকেই সবচেয়ে বেশী সক্রিয় হয়ে উঠেছিল। তাঁর নাটকে পাশ্চাত্য প্রভাব অত্যন্ত স্পষ্ট। নাট্যকীয় গতিবেগ, চরিত্রসৃষ্টি, অন্তর্দৃষ্টিরচনা, ট্রাজিকরস সৃষ্টি প্রভৃতি বিষয়ে তিনি পাশ্চাত্য নাটকের দ্বারা গভীর ভাবে প্রভাবিত হন।<sup>২</sup> বিলাত-প্রবাসকালে পাশ্চাত্য জীবনচর্চার প্রতি তিনি শুধু অনুরক্তই হন নি, ইউরোপীয় রঙ্গমঞ্চ ও অভিনয়ের সঙ্গেও তাঁর ঘনিষ্ঠ পরিচয় হয়েছিল।<sup>৩</sup> শেক্সপীয়রের জন্মভূমি ও সমাধিবেদী দেখে তৎকাল দ্বিজেন্দ্রলাল আবেগবিস্ফল কণ্ঠে যে কথা বলেছিলেন তাও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য।<sup>৪</sup>

“যুগাণ্ড কবিবর! যেখানে ইংরাজি ভাষা বিদিত সেখানে তোমার নাম অশ্রুত থাকিবে না। \* \* \* দূরে গঙ্গাতীরবাসী অর্ধাবর্তের শ্রামল সন্তান তোমাকে ভারতীয় বরপুত্র কালিদাসের প্রিয় ভ্রাতা, জগতের প্রিয় কবি বলিয়া আলিঙ্গন ও আন্তরিক প্রদাক্ষিণ্য প্রদান করিবে।”<sup>৫</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকে অসঙ্গতি ও অতিনাট্যকীয়তারও অভাব নেই। মোগল-রাজপুত সংঘাতের পটভূমিকায় নাটক রচনা করতে গিয়ে তিনি তৎকালীন দেশ-কালের বস্তুধর্মী চিত্র আঁকতে পারেন নি—নিজের দেশ-কালের কথাই বড় হয়ে উঠেছে। মুসলমান যুগের ইতিহাসের উপর তাঁর নিজস্ব কাল ও তার বিবিধ সমস্তার ছায়াপাত ঘটেছে। তৎকালীন জাতীয় জীবনের প্রবল ভাবাবেগ ও অনিয়ন্ত্রিত উচ্ছ্বাস অনেক সময় নাট্যকারদেরও মনোজীবনকে গভীরভাবে

৩১। “বিলাতে হাইয়া বহ রঙ্গমঞ্চে বহ অভিনয় দেখি এবং ক্রমেই অভিনয় ব্যাপারটি আমার কাছে প্রিয়তর হইয়া উঠিল।”

—আমার নাট্যজীবনের স্মরণ: নাট্য-স্মৃতি, প্রথম ১৩৭।—

৩২। বিলাত-প্রবাসী (বিলাতের পত্র): ১৬নং চিঠি।

প্রভাবিত করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালও কালের এই অমোঘ শাসনকে অতিক্রম করতে পারেন নি। তাই অকারণ উত্তেজনা, স্থলভ ভাবোচ্ছ্বাস, সম্ভা চমৎকারিত্ব, অসঙ্গত চরিত্র, অসংলগ্ন ও অতিনাট্যকীয় ঘটনা প্রভৃতি অনেকগুলি দুর্লক্ষণ তাঁর নাটকেও আছে। কিন্তু এই সমস্ত ক্রটিবিচ্যুতি সত্ত্বেও দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিকে বাংলা ঐতিহাসিক নাটকের স্বর্ণযুগের চূড়ান্ত পরিণতি হিসাবেই নির্দেশ করা যায়—কারণ পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটক রচয়িতারাও মূলত দ্বিজেন্দ্র-প্রবর্তিত পথেরই অনুসরণ করেছেন। [ ‘দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব’ অধ্যায়টি দ্রষ্টব্য ]

‘(‘তারাবাই’ রচনার পর দ্বিজেন্দ্রলাল সাতখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন : ‘প্রতাপসিংহ’ ( ১২০৫ ), ‘দুর্গাদাস’ ( ১২০৬ ), ‘নূরজাহান’ ( ১২০৮ ), ‘মেবার পতন’ ( ১২০৮ ), ‘শাজাহান’ ( ১২০৯ ), ‘চন্দ্রগুপ্ত’ ( ১২১১ ), ‘সিংহল বিজয়’ ( ১২১৫ )। কিন্তু প্রকৃতিগত দিক থেকে এই সাতখানি ঐতিহাসিক নাটককে একই শ্রেণীভুক্ত করা সম্ভব নয়। ‘প্রতাপসিংহ’ থেকে ‘শাজাহান’ পর্যন্ত পাঁচখানি নাটকের উপাদান মুসলমান যুগের ইতিহাস থেকে সংগ্রহ করা হয়েছে। এই পাঁচখানি নাটকের মধ্যে মোগলযুগের ভারতবর্ষের কিস্তিদ্বৈধিক শতবর্ষের ইতিহাস স্থান পেয়েছে। সুতরাং এই পাঁচখানি নাটককে একত্রে ‘শতবর্ষ’ নাম দেওয়া অসঙ্গত নয়।<sup>৩৩</sup> রাজাভট্ট রানাপ্রতাপের চিতোর উদ্ধারের কঠিন সঙ্কল্প থেকে আরম্ভ করে দুর্গাদাসের কাহিনী পর্যন্ত কাল নাট্যকার গ্রহণ করেছেন। কিন্তু কালগত দিক থেকে এই নাট্যপঞ্চকের মধ্যে কিছু কিছু সংযোগসূত্র থাকলেও প্রকৃতিগত পার্থক্য আছে। ‘প্রতাপসিংহ’ ‘দুর্গাদাস’ ও ‘মেবারপতন’—এই তিনখানি নাটকের সঙ্গে ‘নূরজাহান’ ও ‘শাজাহান’ নাটকের স্পষ্ট পার্থক্য চোখে পড়ে। প্রথম তিনখানি নাটকে রাজপুত ইতিহাসকেই প্রাধান্য দিয়ে তাদের শৌর্য-বীর্য, দেশপ্রেমিকতা ও আদর্শবাদকে উজ্জ্বল বর্ণে রঞ্জিত করা হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের একটি বিশেষ দর্শন এই তিনখানি নাটকের ভিতর দিয়ে নানা শাখায় পল্লবিত হয়েছে। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটক যে জলন্ত দেশপ্রেম বহিমান হয়ে উঠেছে, কল্যাণ-মৈত্রী-বিশ্বপ্রেমের ভিতর দিয়ে নাট্যকার তাকেই একটি মহত্তর রূপ দিয়েছেন ‘মেবারপতন’ নাটকে। ‘শতবর্ষ’র দ্বিতীয় পর্যায়ের গ্রন্থসমূহ—‘নূরজাহান’ ও ‘শাজাহান’ নাটকে নাট্যকার প্রধানত জাহাঙ্গীর ও শাজাহানের পারিবারিক জীবনের উপরই লক্ষ্য রেখেছেন—রাজপুত ইতিহাস এখানে অপেক্ষাকৃত গোপন। এই দুখানি নাটকে নাট্যকার অন্তর্দ্বন্দ্ববহুল জটিল চরিত্র অঙ্কন করেছেন।

৩৩। রমেশচন্দ্র দত্ত তাঁর ‘বঙ্গ-বিজেতা’, ‘মাধবীকল্প’, ‘মহারাষ্ট্র জীবন-প্রভাত’ ও ‘রাজপুত জীবন-সন্ধ্যা’-কে একত্রিত করে ‘শতবর্ষ’ নাম দিয়েছিলেন।

একাধিক বৃত্তির স্বশৃঙ্খলাতে মানবহৃদয়সমূহ কি ভাবে আলোড়িত হয়, তারই সার্থক মনোবিজ্ঞানসম্মত চিত্র এখানে বিদ্যমান। শেক্সপীয়রীয় ট্রাজেডির শৈলীকেও এখানে অধিকতর যত্নের সঙ্গে অম্লসরণ করা হয়েছে।

প্রাচীন ভারতীয় ইতিহাস নিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল ‘চন্দ্রগুপ্ত’ ও ‘সিংহল-বিজয়’ নাটক দুখানি রচনা করেন। এই দুখানি নাটকই তাঁর হিন্দু-যুগ নিয়ে লেখা নাটক।<sup>৩৪</sup> ‘শাজাহান’ নাটকের পরেই ‘চন্দ্রগুপ্ত’ রচিত হয়। এই জন্ত অস্তুত্বস্ববহুল সংঘাতজটিল চরিত্র রচনার ধারা তখনও অব্যাহত ছিল। কিন্তু ইতিহাসের উদ্দীপনা ও প্রাণশক্তি এখানে অনেকখানি মন্বরণগতি। ‘মোগল-রাজপুত’ যুগের ঐতিহাসিক নাটকে যে ‘ইতিহাস-রস’ ছিল এখানে তা যেন গোণ হয়ে পড়েছে। পূর্ববর্তী নাটকগুলির তুলনায় ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকের ইতিহাস অংশ নিতান্তই গোণ—যেটুকু ঐতিহাসিক অংশ আছে তাও ইতিহাস নয়, ইতিকথা বা পুরাবৃত্ত। নাটকটির মধ্যে বিজয়-লীলা-কুবেরীর সম্পর্কবৈচিত্র্য ও ভাববৃন্দাই প্রধান হয়ে উঠেছে। ‘সিংহল-বিজয়’ পুরাবৃত্তাশ্রয়ী নাট্য-রোমান্স। এই নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর অভিনব প্রেমতত্ত্বকেই প্রাধান্য দিয়েছেন। তুলনামূলকভাবে বিচার করতে হলে ‘মোগল-রাজপুতসম্পর্কিত’ ‘নাট্যপঞ্চক’ রচনার যুগকেই দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটক রচনার শ্রেষ্ঠযুগ বলা যায়।

॥ ৮ ॥

‘প্রতাপসিংহ’ (১৯০৫) নাটকের আখ্যায়িকা দ্বিজেন্দ্রলাল টডের রাজস্থান থেকে গ্রহণ করেছেন। তথ্যাহুয়ক্তি ও ঐতিহাসিক বিশ্বাসের দিক থেকে এই নাটককে ক্রটিহীন বলা যায়। রাজ্যলুপ্ত বানা প্রতাপের চিতোর উদ্ধারের কঠোর সঙ্কল্প থেকে তাঁর মৃত্যু পর্যন্ত প্রায় পঁচিশ বছরের কাহিনী এই নাটকে বর্ণিত হয়েছে। ‘প্রতাপসিংহ’ প্রসঙ্গে জ্যোতিবিন্দুনাথের ‘অশ্রমতী’-র কথা মনে পড়া অস্বাভাবিক নয়। কিন্তু ‘অশ্রমতী’র পটভূমিকার ভেতন বিঘৃতি নেই; দ্বিতীয়ত, জ্যোতিবিন্দুনাথের নাটকে ইতিহাসের চেয়ে কল্পনার স্থান অনেক বেশী; কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল

৩৪। “মিনার্ভা-থিয়েটারের অভিনেতা শ্রীযুক্ত প্রিয়নাথ ঘোষ...একদিন কথায় কথায় দ্বিজেন্দ্রলালকে বলেন, “রায়সাহেব, এতদিন পিরাজ রহন খাইয়ে গিয়ে গন্ধ দিয়েছেন, এইবার একবার ঘি আলোচাল খাইয়ে দিন না।” দ্বিজেন্দ্র উত্তর দেন, “আচ্ছা এইবার তাই হবে।” দ্বিজেন্দ্রের অন্তরঙ্গ মুহূর্ত শ্রীযুক্ত অধরচন্দ্র মজুমদার মহাশয় বলেন—‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটক সেই প্রতিশ্রুতির ফল।”—দ্বিজেন্দ্রলাল: অবস্কর ঘোষ, পৃ: ১৮৬।

একই কাহিনী নিয়ে বিশ্বস্তভাবে ইতিহাসের অন্বেষণ করেছেন। ইতিহাসের প্রধান চরিত্রগুলিকে নাট্যকার অক্ষুণ্ণ রেখেছেন। স্বদেশী আন্দোলনের পটভূমিকায় নাট্যকার বীরশ্রেষ্ঠ প্রতাপসিংহের শৌর্য, বীর্য, দেশপ্রেম ও অভুলনীর আত্মত্যাগের মহিমময় চিত্র ফুটিয়ে তুলেছেন। প্রতাপের সংগ্রামশীলতা ও দেশের জন্য দুঃখ-বরণের কাহিনী সে যুগের রাজনৈতিক আবহাওয়ার মধ্যে নতুন প্রেরণার সঞ্চার করেছিল। কিন্তু তথ্যাহুগত্যা থাকলেও প্রতাপসিংহ চরিত্রটি তেমন পরিষ্কৃট হয় নি। ঐতিহাসিক প্রতাপসিংহের অন্তরালে মানুষ প্রতাপসিংহের ব্যক্তিচরিত্র নাট্যকার অন্তঃসংঘাতের আলোকে উজ্জ্বল হয়ে ওঠে নি—সুতরাং অন্তর্দর্শ-বহল নাট্যকার চরিত্র হিসাবে চরিত্রটি জীবন্ত হয়ে উঠতে পারে নি।)

(শক্তসিংহের চরিত্র অকনে নাট্যকার সর্বপ্রথম জটিল চরিত্রসৃষ্টির দিকে প্রবণতা দেখিয়েছেন। শক্তসিংহও ঐতিহাসিক চরিত্র, কিন্তু নাট্যকার নিজস্ব দৃষ্টির সাহায্যে চরিত্রটির রূপান্তর ঘটিয়েছেন।) শক্তসিংহ যুক্তিবাদী, এমন কি যুক্তিবাদের দ্বারা তিনি দেশের প্রতি আহুগতা ও কর্তব্যকেও খণ্ডন করতে চান : “আমি এখানে না জন্মে সমুদ্রবক্ষে বা ব্যোমপথে জন্মাতে পার্ভাম” (১১১)। শক্তসিংহ উন্নতহৃদয় বীর, নির্ভীক, স্পষ্টবাদী ও উদ্ধত। তিনি বিদ্বান ও দার্শনিক। তাঁর দর্শন নাস্তিকতার দর্শন। প্রচলিত সমাজ ও ধর্মের শাসনকে তিনি অস্বীকার করেছেন ; এমন কি প্রেমের মতো স্বকোমল হৃদয়বৃত্তিকেও তিনি যুক্তিবাদী মনের দ্বারা বিশ্লেষণ করতে ছাড়েন নি—নারী সম্পর্কে তাঁর ধারণাও সংশয়বাদী দার্শনিকের ধারণা : “এই ত নারী। নেহাং অসার ! নেহাং কদাচার ! আমরা লালসায় মাত্র তাকে সুন্দর দেখি। শুদ্ধ নারী কেন, মহুগুই কি জঘন্ম জানোয়ার” (৪১১)। দৌলতউরিসার প্রেম ও প্রতাপসিংহের দেশপ্রেমের আদর্শই শক্তসিংহকে জীবনের নতুন পথের নির্দেশ দিয়েছে। জীবনের প্রতিও তাঁর যেন কোনো স্গভীর আসক্তি নেই। তাঁর জীবিতকালের মতো মৃত্যুঘটনার মধ্যেও বৈচিত্র্য আছে। তাঁর চরিত্র একটি প্রবল স্গর্বিবায়ব মতো, আকস্মিক মৃত্যুদৃশ্য তদুদ্বায়ী অসঙ্গত হয় নি। এই ঐতিহাসিক চরিত্রটি নিয়ে নাট্যকার তাঁর কতকগুলি বিশিষ্ট চিন্তাকেই রূপ দেওয়ার চেষ্টা করেছেন।

শুধু শক্তসিংহ চরিত্রসৃষ্টিতেই নয়, আরও একাধিক চরিত্রে নাট্যকার সমাজ, ধর্ম, প্রেম, মহুগুত্ব সম্পর্কে তাঁর নিজস্ব ধারণার পরিচয় দিয়েছেন। ইয়া, মেহের-উরিসা ও দৌলতউরিসা—এই তিনটি কাল্পনিক নারীচরিত্র বিজ্ঞানলালের মতবাদের বাহন।) ইয়া যক্তমাংসের মানবী নয়, নাট্যকারের এক সমুন্নত ভাবাবর্ধের প্রতীক।

ইবার কাছে দেশপ্রেমের চেয়েও মনুষ্যত্ব, পরোপকারবৃত্তি ও বিশ্বপ্রেম অনেক বড়। তাই এই আদর্শবাদিনী রাজপুতকন্যার কণ্ঠেই ধ্বনিত হয়েছে : “না বাবা, এ পৃথিবীই একদিন স্বর্গ হবে। যেদিন এ বিশ্বময় কেবল পরোপকার, স্রীতি, ভক্তি বিরাজ করবে, যেদিন অসীম প্রেমের জ্যোতিঃ নিখিলময় ছড়িয়ে পড়বে, যেদিন স্বার্থত্যাগেই স্বার্থলাভ হবে—সেই স্বর্গ” ( ৩৭ )।<sup>৩৫</sup> ইরা চরিত্রে পরবর্তী নাটক ‘মেবারপতন’-এর পূর্বাভাস পাওয়া যায়। দৌলতউল্লিসা চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার প্রেমের বিশ্ববিজয়িনী মহিমাকে দেখিয়েছেন। মেহেরউল্লিসার চরিত্রের মধ্যে একটি বিচারপ্রবণতা আছে। সমাজধর্মের উল্লেখ মনুষ্যত্বের জয়গানই তাঁর কণ্ঠে ধ্বনিত হয়েছে। শক্তসিংহ ও দৌলতউল্লিসার বিবাহ ব্যাপারকে তিনি তাঁর সঙ্গীর্ণচিত্র পিতার কাছে মনুষ্যত্বের যুক্তি দিয়ে সপ্রমাণ করার চেষ্টা করেছেন : “ধর্ম এক ! ঈশ্বর এক ! নীতি এক ! মানুষ স্বার্থপরতায়, অহঙ্কারে, লালসায়, বিদ্বেষে তাকে বিকৃত করেছে। \*\*\* মানুষ এক ; পৃথিবীর ভিন্ন ভিন্ন জায়গায় ভিন্ন ভিন্ন মানুষ জন্মগ্রহণ করেছে বলে তারা ভিন্ন নয়” ( ৩৫ )। মানসিংহ চরিত্রে সৃষ্টিতে নাট্যকার ইতিহাসকে সম্পূর্ণরূপে অম্লসরণ করলেও তাঁর মূখ দিয়ে নাট্যকার হিন্দু-সমাজের অম্লদারতা ও সঙ্গীর্ণতার কথা বলেছেন ( ৫৬ )। যোশীচরিত্রের মধ্যে রাজপুত-রমণীর আভিজাত্যবোধ, তেজস্বিতা ও চারিত্রিক দৃঢ়তা বলিষ্ঠ রেখায় অঙ্কিত হয়েছে। পৃথীরাজের কবিচিন্তকে যোশীই তাঁর সঙ্গীর্ণকণ্ঠের চরিত্রের দ্বারা উদ্বোধিত করেছেন। যোশী নামটিই শুধু কাল্পনিক, কিন্তু চরিত্রটি ও তার রোমাঞ্চকর পরিণতি সম্পূর্ণরূপেই ঐতিহাসিক।<sup>৩৬</sup> শক্তসিংহের বিবাহ-ব্যাপারটিকে আকবরের মতো প্রতাপসিংহও স্থলজরে দেখতে পারেন নি। প্রতাপসিংহের মতো দেশ-প্রেমিক যে বংশধরাদার সঙ্গীর্ণতার উল্লেখ উঠতে পারেন নি, নাট্যকার তাও স্পষ্ট করে তুলেছেন।<sup>৩৭</sup> আকবর গুণগ্রাহী রাজনৈতিক অন্তর্দৃষ্টিসম্পন্ন ও ইন্দ্রিয়-

৩৫। তুলনীয় ‘সত্যযুগ’ কবিতা ( আলোচ্য )

৩৬। “On retiring from the fair, she found herself entangled, amidst the labyrinth of apartments by which enguess was purposely ordained, when Akbar stood before her: but instead of acquiescence, she drew a poniard from her corset, and held it to his breast, dictating, and making him repeat the oath of renunciation of the infamy to all her race.

—Rajasthan (Vol. I. S. K. Lahiri Ed.)—Page 319-20.

৩৭। “কবি তাঁহার প্রতাপসিংহ নাটক মূখ্যতঃ এই কথাই বুঝাইতে চেষ্টা করিয়াছেন যে, যদি আদর্শ উচ্চ না হয়, তবে প্রতাপসিংহের দুঃ প্রভিজ্ঞা ও বীরত্বও কলদারক হইতে পারে না।...বংশগৌরব অপেক্ষা যে বংশ অনেক ভগ্নে ষড়্, এবং বংশ বলিতে যে একটি পুত্র রাজ্য বুঝায় না, একথাও নাটকের দুই ভিন্ন স্থলে কবি বুঝাইয়া দিয়াছেন।”

বিজয়চন্দ্র মজুমদার : প্রবাসী, আবাদ, ১৩২০।



পরায়ণ। তিনি তার কৈশ্বিয়ত দিয়েছেন : “অনেকে ভাবিবেন যে এ গ্রন্থে আমি সন্ধ্যাট আকবরের চরিত্র মূল হইতে অগ্রায় রূপে বিকৃত করিয়াছি। তাহা করি নাই, আকবরের চরিত্র আমি ঐরূপই বুঝিয়াছি। স্বর্গীয় বন্ধিমবাবুও ঐরূপই বুঝিয়াছিলেন।” টডের কাহিনীতেও আকবরের ইন্ডিয়লালসার কাহিনী আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের আকবর প্রবীণ রাজনীতিজ্ঞ, কিন্তু “রিপুর অধীন হইলে তিনি জঘন্ঠ কার্য করিতে পারিতেন।”

‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে কয়েকটি গুরুতর অসঙ্গতি আছে। মেহেরউল্লিসা ও দৌলতউল্লিসা চরিত্রদ্বয়ে এই অসঙ্গতি সবচেয়ে উৎকটরূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। হলদিঘাটের যুদ্ধের সঙ্কটময় মুহূর্তে শক্তসিংহের শিবিরে নির্ভয়ে প্রবেশ করে একজন অবিবাহিত প্রৌঢ়পুরুষের কাছে অবাধে প্রেম-নিবেদন করা, যেমন অবাস্তব, তেমনই অসঙ্গত। নিতান্ত কার্যকারণ-সম্পর্কশূন্য স্থলত রোমান্সের সঙ্গে এই আদর্শদীপ্ত সাংস্কৃতিক নাটকখানির কোনো সঙ্গতি নেই। মেহেরউল্লিসার সঙ্গে আকবরের দ্বারা-খোপকথন (৩৫) যে স্তরে গিয়ে পৌঁছেছে, তাতে তাকে আর পিতা-পুত্রীয় এখং-সংলাপ বলে মনে হয় না। পিতার সঙ্গে কন্ঠার এই জাতীয় কথোপকথন নিতান্ত অসঙ্গত ও রুচিবিগর্হিত। পিতার সঙ্গে তাঁর মতবিরোধ ও প্রতাপসিংহের গিরিগুহায় আশ্রয় অহুসঙ্কান অর্থহীন ও উৎকট। শক্তসিংহের প্রতি তাঁর ভালোবাসাও তাঁর নিজের কথা থেকেই যতটুকু জানা যায়—তা ছাড়া নাটকের মধ্যে কোথায়ও এই গোপন প্রেমের কোনো পরিচয় নেই। সম্ভবত, নাট্যকার মেহেরউল্লিসার প্রেমের ভিতর দিয়ে ‘নিষ্কায় ভালবাসার’ নিগূঢ় তত্ত্ব ফোটাতে চেয়েছিলেন, কিন্তু নাটকে কোথায়ও তা ফুটে উঠতে পারে নি। ইরা কবি দ্বিজেন্দ্রলালের সৃষ্টি—নাটকীয় চরিত্র হিসাবে তার অনেক ক্রটি আছে। তার কাব্যধর্মী সংলাপ ও উচ্চতর দার্শনিক বিবেক নাট্যকারেরই নিজস্ব মত। দ্বিজেন্দ্রলালের অনেক নাটকের মতো ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে অতিনাটকীয়তা থাকলেও দু-একটি ক্ষেত্র ছাড়া খুব বেশী উৎকট হয়ে ওঠে নি। জী-বিয়োগের পর কোঁতুকরসের কবি জীবনগভীরে অবতরণ করার চেষ্টা করেছেন—তার সর্বপ্রথম প্রমাণ ‘প্রতাপসিংহ’ নাটক। কিন্তু নাটকটি অধিকাংশ ক্ষেত্রেই দীর্ঘসংলাপযুক্ত বিরুতিধর্মী হয়ে উঠেছে—নাটকীয় অস্তিত্ব ও গতিধর্মের তেমন তীব্রতা নেই। ঐতিহাসিক নাটক রচনায় তিনি অনেকখানি অগ্রসর হয়েছেন বটে, কিন্তু ইতিহাসকে সম্পূর্ণরূপে জীবনরস-রহস্তে মজিত করতে পারেন নি।)

‘দুর্গাদাস’ (১৯০৬) নাটকটিও তিনি প্রধানত টডের ‘রাজস্থান’ কাহিনীর

‘মাড়বারের ইতিহাস’ অবলম্বন করেই রচনা করেছিলেন।) কিন্তু পূর্ববর্তী নাটকের তুলনায় এই নাটকটিতে ঐতিহাসিক বিশ্বস্ততা অনেকখানি কম। গঠনরীতির দিক থেকেও এই নাটকটি অত্যন্ত ক্রটিপূর্ণ।—অতিরিক্ত ঘটনার ভিড়ে ও অনাবশ্যক দৃশ্য-সংযোজনে নাটকটির কেন্দ্রীয় ঐক্য বহুখা-বিচ্ছিন্ন। তার ফলে নাট্যকারের মূল অভিপ্রায়টি অনেক ক্ষেত্রেই বিধাগ্রস্ত ও গোপন হয়ে পড়েছে। নাটকটির মধ্যে প্রায় ত্রিশ বছরের কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। ‘অজিত সিংহের জন্ম (১৬৭২) থেকে ঔরঙ্গজীবের মৃত্যুকাল (১৭০৭) এবং তারও কিছুকাল পর পর্যন্ত নাটকীয় ঘটনার বিস্তৃতি। ঔরঙ্গজীবের রাজত্বকালের শেষার্ধ্বে নানা কারণে ভারত-ইতিহাসে এক সংঘাত-জটিল অধ্যায়। এই ঘটনাপ্রধান ঐতিহাসিক ক্রান্তিলয়কে নাট্যকার অপেক্ষাকৃত বিস্তৃতভাবেই রূপায়িত করার চেষ্টা করেছেন। কিন্তু এই ঘটনাবল্লি ঐতিহাসিক যুগকে কোনো একখানি নাটকে রূপ দেওয়া সম্ভব নয়। নাট্যকার মোগল, মেবার, মাড়বার, মারাঠা—এই চারটি কেন্দ্রের উপরেই সমভাবে দৃষ্টি রাখার চেষ্টা করেছেন। এর ফলে কেন্দ্রগত ঐক্য রক্ষিত হওয়া কোনোক্রমেই সম্ভব হয় নি। এ ক্ষেত্রে ঐতিহাসিক ঘটনার মধ্যেও নির্বাচনের প্রয়োজন ছিল, কিন্তু নাট্যকার মুখ্য-গোপন সমস্ত ঘটনাকেই সমানভাবে নাটকে স্থান দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। আকবরের কাহিনীকে, জয়সিংহ-কমলা-সরস্বতীর ঘটনাকে, শত্ৰুজয় আখ্যায়িকাকে নাটকে প্রয়োজনানুসারে স্থান দেওয়া হয়েছে। বিশেষত, রানা জয়সিংহের পারিবারিক ঘটনার সঙ্গে ইতিহাসের বা নাটকের বিন্দুতম সংযোগ পর্যন্ত নেই। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল মোটামুটিভাবে একটি বিশেষ দিকেই তাঁর নাটকীয় দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখেছিলেন, কিন্তু ‘হুর্গাদাস’ নাটকে নাট্যকারের দৃষ্টি সপ্তদশ শতাব্দীর ঝটিকাবিক্ষুব্ধ ভারত ইতিহাসের প্রবলবাত্যায় বিক্ষিপ্ত হয়ে পড়েছে।

নাট্যকার হুর্গাদাস চরিত্রকে নায়ক এবং কেন্দ্রীয় চরিত্রের মর্যাদা দিতে চেয়েছেন। কিন্তু নাটকের পূর্বাঙ্গ হুর্গাদাসের উপস্থিতি সত্ত্বেও কোথায়ও যেন তিনি তেমন পরিষ্কৃত হন নি। তার কারণ দুটি: প্রথমত, অতিরিক্ত ঘটনা ও অনাবশ্যক চরিত্রের ভিড়; দ্বিতীয়ত, হুর্গাদাস চরিত্রে আদর্শের আতিশয়া) অসাধারণ বুদ্ধিচাতুর্য, বীরত্ব, আত্মত্যাগ, আভিজাত্যবোধ, প্রভুভক্তি, আশ্রিত-বাৎসল্য, কর্তব্যবোধ, স্ত্রীমহান দেশপ্রেম প্রভৃতি দেবদুর্লভ গুণাবলী দ্বারা তিনি এই রাষ্ট্রের বীরের চরিত্রকে ভূষিত করেছেন। এই সর্বগুণাশ্রিত চরিত্রটির মধ্যে মর্ত্যের মানুষকে খুঁজে পাওয়া যায় না—মানবীয় দুর্বলতা ও দ্বিধা-দ্বন্দ্বের কোনো

পরিচয়ই এই চরিত্রটিতে পরিষ্কৃত হয় নি।<sup>৩৮</sup> ‘দুর্গাদাস’ চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার তাঁর পিতার ‘দেব-চরিত্র’ ফুটিয়ে তোলার চেষ্টা করেছেন। নাট্যকার ‘ভূমিকায়’ নাটকটিকে ট্রাজেডি বলতে চেয়েছেন : “ইহার ‘ট্রাজেডি’’র চিরজীবনের উপাসনার নিফলতায়, আজন্ম সাধনার অসিদ্ধতায়, প্রাকৃতিক নিয়মের বিরুদ্ধে ব্যক্তিগত চেষ্টার পরাজয়ে। ইহার ‘ট্রাজেডি’র’ ঐ এক কথায়—“ব্যর্থ হয়েছে—পার্লান না এ ভাটিকে টেনে তুলতে।” কিন্তু নাট্যকারের এই বিচার অসম্ভব বলে মনে হয় না। প্রথমত দুর্গাদাসের মতো নিষ্কলক চরিত্রের পক্ষে ট্রাজেডি ঘটা সম্ভব নয়।<sup>৩৯</sup> দ্বিতীয়ত, দুর্গাদাস চরিত্রের মধ্যে তেমন কোনো অন্তর্হৃদয়ের অবকাশ নেই—তাঁর পরিণতি কোনো গভীর অন্তর্হৃদয়ের স্বাভাবিক পরিণাম নয়। দুর্গাদাস চরিত্রটি পূর্বাশ্রয় এক ঐতিহাসিক আবর্তে আলোড়িত হয়েছে। নাট্যকার তাঁর অন্তর্জীবনকে তেমনভাবে উদ্ঘাটিত করতে পারেন নি। তৃতীয়ত, ‘চিরজীবনের উপাসনার নিফলতা’, ‘আজন্ম সাধনার অসিদ্ধতা’, কিংবা ‘প্রাকৃতিক নিয়মের বিরুদ্ধে ব্যক্তিগত চেষ্টার পরাজয়’—এর কোনোটিই দুর্গাদাস চরিত্রে পরিষ্কৃত হয় নি—নাট্যকারের অভিপ্রেত থাকলেও নাটকে তার কোনো চিহ্ন নেই। একমাত্র শেষ দৃষ্টে দুর্গাদাসের ভাবনার অবকাশ এসেছে, কিন্তু সেখানেও নাট্যকার-বর্ণিত বিশেষত্বগুলি ট্রাজেডির সমুচ্চতা লাভ করে নি।)

ঔরঞ্জীব পরধর্মঘেবী, ইসলামধর্মের সংরক্ষক ; রাজনৈতিক কূটবুদ্ধিরও তাঁর অভাব ছিল না। পরবর্তীকালের ‘সাজাহান’ নাটকটিতে দ্বিজেন্দ্রলাল তরুণতর ঔরঞ্জীবের যে ক্রুর, কুটিল, দ্বন্দ্বজটিল চরিত্র ফুটিয়েছেন; এখানে তার সামান্য হু-একটি ইঙ্গিত আছে মাত্র। ‘দুর্গাদাস’ নাটকের ঔরঞ্জীব চরিত্রকে নাট্যকার অযথা মনীবর্ণে রঞ্জিত করেন নি। তিনি ‘ভূমিকায়’ বলেছেন : “ঔরঞ্জীবকে আমি পিশাচরূপে কল্পনা করি নাই—যে রূপ টড্ ও অর্গ করিয়াছেন। আমি তাঁহাকে

৩৮। “দ্বিজেন্দ্রলালের ‘দুর্গাদাস’ নাটক পাঠ করিয়া তাঁহার বহু মনব্যী লোকোক্তনাম্য পালিত আই-সি-এস মহাশয় বলেন যে, দুর্গাদাস চরিত্র “bundle of qualities” হইয়াছে, যদিও পূর্বের সঙ্গে weakness-এর উল্লেখ থাকিত, তাহা হইলে চরিত্র আরও ফুটিত।”

—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ বোম ( দ্বিতীয় পর্বে ), পৃঃ ১৫৩-১৫৪।

৩৯। “As we have seen, the idea of the tragic hero as a being destroyed simply and solely by external forces is quite alien to him (Shakespeare); and not less so is the idea of the hero as contributing to his destruction only by acts in which we see no flaw. But the fatal imperfection or error, which is never absent, is of different kinds and degrees.”

—Shakespearean Tragedy (1941) : A. C. Bradley. Pp. 21-22.

সরল ধার্মিক মুসলমান রূপে কল্পনা করিয়াছি। তাঁহার অভ্যাচার অত্যধিক গোঁড়াধর্মের ফল। ইসলাম ধর্ম প্রচারের দৃঢ়-সঙ্কল্প-প্রসূত।—ঔরংজীবের শেষ-জীবনের বিষাদময় পরিস্থিতি নাট্যকার খানিকটা ফুটিয়ে তুলেছেন। নিজের কতকগুলি স্রাস্ত্রনীতির জন্ত বিশাল সাম্রাজ্যের চারদিকে নানা বিদ্রোহের সৃষ্টি হয়েছে—তাঁর জীবিতকালেই পুত্রদের মধ্যে সিংহাসন নিয়ে কলহ দেখা দিয়েছিল, আকবর বিদ্রোহ ঘোষণা করেছিলেন। শেষজীবনে ঔরংজীব মেবার ও মাড়বারের সম্মিলিত শক্তির কাছে পর্যুদন্ত, শক্তিমান দুর্গাদাস ও দিলীর খাঁ দ্বারা উপেক্ষিত। মারাঠা শক্তিও সম্রাটের বিরুদ্ধে অস্ত্রধারণ করেছিল। ঔরংজীব ক্ষমতাপ্রিয় গুলনেয়ারের খেয়াল-খুশি চরিতার্থ করার একটি ক্রীড়নকে পরিণত হয়েছেন।<sup>৪০</sup>

নাট্যকার গুলনেয়ার চরিত্রটিকে জীবন্ত করে তোলার চেষ্টা করেছেন।<sup>৪১</sup> গুলনেয়ারের তীব্র প্রতিহিংসাস্পৃহা, ক্ষমতালিপ্সা ও ইন্দ্রিয়লালসা নাটকে উজ্জ্বল বর্ণে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। কিন্তু এই চরিত্রটিতে অসঙ্গতিও চূড়ান্তরূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। যশোবন্ত সিংহের বিধবা বানীর পূর্বরূত এক অপরাধের জন্ত প্রতিহিংসা গ্রহণে অসমর্থ হয়ে কাবাগারে দুর্গাদাসের প্রতি আকস্মিক প্রণয়-নিবেদন যেমন অনৈতিহাসিক, তেমনি অসঙ্গত। দুর্গাদাসকে দর্শনমাঝেই তাঁর প্রেমে-পড়া মনোবিজ্ঞানের দিক দিয়েও সম্পূর্ণ অসম্ভব—অস্বভাব, প্রণয়কাহিনীকে যুক্তিসঙ্গত করতে হলে দু-একটি দৃষ্টে এর বীজ ও কার্য-কারণ সম্পর্ক দেখানো উচিত ছিল। প্রণয়ীকে প্রেম-নিবেদন করতে এসে এই কামাতুরা সম্রাজ্ঞীর সঙ্গী হয়েছে কামবন্ধ, যে তাঁরই গর্ভজাত-পুত্র (৪৮) ! পিতামহী গুলনেয়ার ও পৌত্রী রাজিয়া পরস্পরের বার্থ প্রেমাকাজক্ষা নিয়ে যে আলোচনা করেছেন তা নিতান্তই দৃষ্টিকটু হয়েছে। রাজিয়া চরিত্রের কোনো নাটকীয় মূল্য নেই। কাহিনীর গঠনশৈলী, অবাস্তব দৃষ্ট ও চরিত্র সংযোজন নাটকের স্বাভাবিক গতিধর্মকে ব্যাহত করেছে।

৪০। "The last year of Aurangzib's life were unspeakably gloomy. In the political sphere he found that his life-long endeavour to govern India justly and strongly had ended in anarchy and disruption through-out the empire. A sense of unutterable loneliness haunted the heart of Aurangzib in his old age...his last wife Udiपुरী, a low animal type of partner, whose son Kam Bakhsh broke his imperial father's heart by his freaks of insane folly and passion. His domestic life was darkened, as bereavements thickened round his closing eyes."

—A Short History of Aurangzib : J. N. Sarker. Pp. 380-81.

৪১। গুলনেয়ার ঐতিহাসিক নাম নয়। গুলনেয়ার সম্ভবত কামবন্ধ-মাতা উদিপুরী মহল। বোঙ্গল-হুগের শ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিকের ভাষায়—"She retained her charms and influence over the Emperor till his death, and was the darling of his old age."—Ibid—Page 15.

‘প্রতাপসিংহ’ নাটকের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলাল শক্তসিংহ, মেহেরউল্লাহ ও ইরার মুখ দিয়ে নানা সামাজিক ও দার্শনিক চিন্তার অবতারণা করেছেন। ‘দুর্গাদাস’ নাটকে হিন্দু-মুসলমানের মিলনবাগীকে তিনি রূপ দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। প্রভুতত্ত্ব কাশেম ও দিলীর খাঁ চরিত্রের মাধ্যমে লেখক তাঁর এই তত্ত্বটিকেই রূপায়িত করেছেন। দিলীর খাঁ বলেছেন : “হিন্দু-মুসলমান একবার জাতিদ্বৈষ ভুলে, পরস্পরকে ভাই বলে আলিঙ্গন করুক, দেখি সম্রাট! সেদিন হিমালয় হতে কুমারিকা পর্যন্ত এমন এক সাম্রাজ্য স্থাপিত হবে, যা সংসারে কেহ কখনও দেখে নাই।”—বলা বাহুল্য, এ কথা সপ্তদশ শতাব্দীর অস্তিম্বে প্রহরে মোগল-সেনাপতি দিলীর খাঁয়ের নয়, একথা স্বদেশী-আন্দোলনের বাংলাদেশের হিন্দু-মুসলমান মৈত্রীর একটি উদার আকাজক্ষা মাত্র। কিন্তু নাট্যাশ্লিষ্ট হিসাবে ‘প্রতাপসিংহ’ থেকে ‘দুর্গাদাস’ উন্নত নয়, বরং প্রথম নাটক থেকে দ্বিতীয় নাটকে অভিনাটকীয়তার অবকাশ অনেক বেশী।

॥ ৯ ॥

রচনাকাল ও প্রকাশের কালের দিক থেকে ‘মেবার-পতন’ (২৭ ডিসেম্বর, ১৯০৮) ‘নুরজাহান’-এর পরবর্তী নাটক, কিন্তু প্রকৃতিগত দিক থেকে ‘মেবার-পতন’-এর সঙ্গে পূর্ববর্তী দুখানি নাটকের একটি গভীর আত্মিক সম্পর্ক আছে। রাজস্থানের ইতিবৃত্ত নিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল যে নাটক রচনা শুরু করেছিলেন, ‘মেবার-পতন’-ই তার শেষ নাটক।) দেশপ্রেম, জাতীয় সমস্যা ও বিশ্বমৈত্রী সম্পর্কে তাঁর বিশিষ্ট ধারণাগুলি ‘প্রতাপসিংহ’, ‘দুর্গাদাস’ ও ‘মেবার-পতন’ নাটকে পরিষ্কৃত হয়েছে। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে যার সূত্রপাত, ‘মেবার-পতন’ নাটকে তারই পরিণতি ঘটেছে—এই তিনখানি নাটকে প্রকৃতপক্ষে নাট্যকার তাঁর দেশ-কাল-সমাজসম্পর্কিত আদর্শগুলিরই নাট্যাভ্যাস রচনা করেছেন। ঘটনার দিক থেকে ‘মেবার-পতন’-কে ‘প্রতাপসিংহ’-নাটকের পরিণতি বলা যায়।) কিন্তু ‘প্রতাপসিংহ’ ও ‘মেবার-পতন’ আত্মদর্শনবৈচিত্র্যে স্বতন্ত্র। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকের চরিত্রগুলির মাধ্যমে নাট্যকারের আদর্শবাদ ধ্বনিত হয়েছে বটে, কিন্তু ইতিহাসকে অতিক্রম করে, নাটকীয় সম্ভাবনাকে ব্যাহত করে নাট্যকারের উদ্দেশ্য প্রধান হয়ে ওঠে নি।) অপরপক্ষে ‘মেবার-পতন’ নাটকে নাট্যকারের উদ্দেশ্যপ্রণোদিত প্রচারধর্মিতাই মুখ্যস্থান অধিকার করেছে।

নাট্যকার ভূমিকায় স্থপষ্টভাবেই তাঁর উদ্দেশ্যের কথা জানিয়েছেন : “মন্ত্রচিহ্ন অন্ত্যন্ত নাটক হইতে এই নাটকের একটি পার্থক্য লক্ষিত হইবে। আমার অন্ত্যন্ত নাটকে চরিত্রাঙ্কন ভিন্ন অল্প কোন উদ্দেশ্য ছিল না।...কিন্তু এই নাটকে

আমি একটি মহানীতি লইয়া বসিয়াছি ; সে নীতি বিশ্বপ্রেম । কল্যাণী, সত্যবতী ও মানসী এই তিনটি চরিত্র যথাক্রমে দাম্পত্যপ্রেম, জাতীয়প্রেম এবং বিশ্বপ্রেমের মূর্তিরূপে কল্পিত হইয়াছে । এই নাটকে ইহাই কীর্তিত হইয়াছে যে, বিশ্বপ্রীতিই সর্বাপেক্ষা গরীয়সী ।...অতএব এই আমার প্রথম উদ্দেশ্যমূলক নাটক ।” উদ্দেশ্যের তীব্রতা নাটকখানির নাটকীয়গুণকে অনেকখানি ক্ষুণ্ণ করেছে । ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে যে ঐতিহাসিক যুগজীবনের চিত্র স্পষ্টোজ্জ্বল হয়ে উঠেছে, এখানে তা অনেকখানি বর্ণবিবল । মেবার-পতনের দুর্যোগঘন পটভূমিকা, জাতীয় জীবনের অন্তঃসমন্বিত স্বর্ষের শেষ রশ্মি নাট্যকার নিজের ভাবসত্যের দ্বারা মণ্ডিত করেছেন

‘মেবার-পতন’-এর পটভূমিকা এক স্বর্ষকরোজ্জ্বল গৌরবদীপ্ত জীবনের অপরাহ্নিক বেদনার ছায়ার ভরে উঠেছে । প্রতাপসিংহের কীর্তিভাষ্যর জীবনের সংগ্রামশীল অধ্যায়ের মধ্যে জাতীয় জীবনের যে দুর্মর প্রাণাবেগ সঞ্চারিত হয়েছিল, অমরসিংহের সময়ে তা ভাটায় পরিণত হয়েছে । রণক্লান্ত জাতি দীর্ঘ সতেরো বছরের যুদ্ধবিমুখ জীবন অতিবাহিত করার পর যেন অতীতের সেই দুর্জয় প্রাণশক্তি হারিয়ে ফেলেছে । ‘মেবার-পতন’ নাটকের পটভূমির মধ্যে এক অবসাদগ্রস্ত বিষণ্ণকরণ আসন্ন বিপর্যয়ের ছায়া বিস্তৃত হয়েছে । মোগল আক্রমণে ঘনঘটাচ্ছন্ন রাজস্থানের ভাগ্যাকাশ, বানী নিজেই যুদ্ধবিমুখ । গোবিন্দসিংহের উৎসাহব্যঞ্জক বাণী, চারদিক্তরদারিণী সত্যবতীর অতীতগৌরব গান, অজয়সিংহের আত্মোৎসর্গ প্রভৃতি সেই ঘনঘটাচ্ছন্ন আকাশে বিদ্যুদ্বীপ্তিতে বিলসিত হয়েছে । পতনোন্মুখ মেবারের অন্তিম অধ্যায়টিকে নাট্যকার হৃদয়বেদনার গাঢ় রসে অভিষিক্ত করেছেন । গোবিন্দ সিংহের মুখ দিয়ে তাই নাট্যকার বলিয়েছেন : “আমার এই ক্ষীণদৃষ্টির সম্মুখে একটা ধূমায়মান মহত্ত্বকে আকাশে মিলিয়ে যেতে দেখেছি । সব গিয়েছে । আর কি আছে জয়সিংহ ? এখন আছে সেই মহিমার শেষরশ্মি । এখন দেখছি একটা স্রিয়মাণ গৌরব মৃত্যুশয্যা শুয়ে আমাদের পানে নিষ্ফল করুণনেত্রে, ঋণরোধের অপেক্ষায় মাত্র আছে” ( ১১৩ ) । প্রকৃতপক্ষে এই উক্তিই হল ‘মেবার-পতন’-এর ঐতিহাসিক অংশের যথার্থ কলশ্রুতি ।

কিন্তু ঐতিহাসিক অংশটি ছাড়াও নাটকের আর একটি দিক আছে । দ্বিজেন্দ্রলালের বিশ্বমৈত্রীর মহামন্ত্র নাটকটির বিষাদ-মহুর পটভূমিতে নূতন আশা-আকাজ্জার মত্রে স্পন্দিত করে তুলেছে । মহাবৎ খাঁয়ের সঙ্গে যুদ্ধে মেবারের পতন, অজয়সিংহের মৃত্যু, পরিবর্তিতচিত্ত সগরসিংহের মৃত্যুবরণ, পুত্রশোকে অধোমুখ গোবিন্দসিংহের শোচনীয় পরিণাম প্রভৃতি ঘটনা নাটকের মধ্যে এক মৃত্যুপাতুর ছায়া

সঞ্চারিত করেছে। কিন্তু নাট্যকার এই পতনের মধ্যেও নৃতন করে বাঁচার মন্ত্র আবিষ্কার করেছেন। নাটকের শেষে মানসীর উক্তি ও চারুগীতের গানের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনদর্শন পূর্ণরূপে ঘোষিত হয়েছে। চারুগীতের কণ্ঠে উচ্চারিত হয়েছে :)

কিসের শোক করিস ভাই আবার তোরা মাহু হ'।

গিয়েছে দেশ দুঃখ নাই—আবার তোরা মাহু হ'।

\* \* \*

ঘুচাতে চান যদিও এই হতাশাময় বর্তমান।

বিশ্বময় জাগায়ে তোল ভায়ের প্রতি ভায়ের টান ॥

কল্যাণী, সত্যবতী ও মানসী—এই তিনটি চরিত্রকেই নাট্যকার তিনটি নীতির প্রতীক হিসাবে ফুটিয়ে তুলেছেন। ভাবাদর্শের প্রতীক হওয়ার জন্য তিনটি নারী-চরিত্রের কোনো চরিত্রেই পূর্ণতর মানবীমতা প্রকাশিত হয় নি। তিনটি চরিত্রের মধ্যে মানসী চরিত্রটিই সর্বাপেক্ষা অবাস্তব। অজয়সিংহের সঙ্গে তার সম্পর্কটিও স্পষ্ট হয়ে উঠতে পারে নি। একমাত্র এই সম্পর্কের দ্বারাই নাট্যকার মানসী চরিত্রটির একটি বাস্তব ভিত্তি রচনা করতে পারতেন। কিন্তু তিনি সে পথে মোটেই অগ্রসর হন নি। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকের ইরা চরিত্রে নাট্যকার যে তত্ত্ব প্রতিপাদন করার চেষ্টা করেছেন, মানসী চরিত্রে তারই পূর্ণরূপ উদ্ভাসিত হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির সঙ্গে স্বদেশী আন্দোলনের একটি সম্পর্ক আছে। কিন্তু স্বদেশী আন্দোলনের অন্তর্নিহিত ক্রটি সম্পর্কেও তিনি সচেতন ছিলেন। তাই আমাদের উচ্ছ্বাস-সর্বস্ব সঙ্কীর্ণ দেশপ্রেমকে তিনি মানবজীবনের চূড়ান্ত অভিব্যক্তি হিসাবে দেখেন নি।<sup>৪২</sup> তাই জাতীয়তার চেয়ে তিনি মহত্ত্বকে অনেক বড় করে দেখেছেন। কল্যাণীর প্রতিদানহীন দাম্পত্যপ্রেম ও সত্যবতীর দেশপ্রেম মানসীর বিশ্বপ্রেমের মঞ্চে দীক্ষিত হয়েছে। মানসী কল্যাণীকে বলেছেন : “তোমার প্রেমকে মহত্ত্বকে ব্যাপ্ত কর। সাধুনা পাবে। বিশ্বপ্রেম প্রতিদান চায় না; যোগ্য অযোগ্য বিচার করে না। সে সেবা করেই সৃষ্টি” (৫।৭)। মানসী

৪২। “আমি জানি, বিশ্বাস করি, বেশ বেশ দেখতে পাচ্ছি,—যে বাই বলুক, বড়ই কেন আমাদের নগ্নতা ও হেয় ভেবে উপেক্ষা করুক না কেন—আমরা আবার জাগ্রত, উঠব, মাহু হব।...আমি ‘দেব’ চিনি না, বিষে মনি না; আমি চাই শুধু বীরবল—ব্রহ্মচর্য, চাই শুধু ঐ সত্যনিষ্ঠা; চাই শুধু আসল, খাঁটি, ক্রব ও নিটোল ধর্মবল, আর ঐ এক কথার মন্ত্রমুগ্ধ।”—২।৫।১০ ভারিখে কাঁদি থেকে দেবকুমার রায়চৌধুরীকে লেখা চিঠি :

সত্যবতীকেও বলেছেন : “যেমন স্বার্থ চাইতে জাতীয়ত্ব বড়, তেমনি জাতীয়ত্বের চেয়ে মহত্ত্ব বড়। জাতীয়ত্ব যদি মহত্ত্বের বিরোধী হয়, ও মহত্ত্বের মহাসমুদ্রে জাতীয়ত্ব বিলীন হয়ে যাক ! দেশের স্বাধীনতা ডুবে যাক—এ জাতি আবার মানুষ হোক” ( ৫১৭ )। ‘মানসী’ চরিত্রটির উপরে নবীনচন্দ্রের ‘কুরুক্ষেত্র’ কাব্যের স্ফুটন চরিত্রের প্রভাব আছে। মানসী চরিত্র পরিকল্পনায় স্ফুটারির হাসপাতালে আর্ন্তসেবাপরায়ণা ফ্লোরেন্স নাইটিংগেলের প্রভাব থাকাও বিচিত্র নয়। প্রভাব যারই থাকুক না কেন, বাস্তবের দিক থেকে ও ইতিহাসের দিক থেকে এর কোনো মূল্য নেই। একমাত্র রুস্তমী চরিত্রই নারীচরিত্রগুলির মধ্যে কিঞ্চিৎ বাস্তবসম্মত।

অমরসিংহ চরিত্রের মধ্যে উজ্জম ও দৃঢ়তা নেই—প্রবল প্রতিপক্ষের সঙ্গে যুদ্ধ করে তিনি দেশের শান্তি নষ্ট করতে চান না। তাঁর চরিত্রে পূর্বাপর একটি বিষন্নতা ও নিশ্চেষ্টতা লক্ষণীয়। আগর সপ্তকালে দেশের দুঃখ-দুর্ভাগ্য চোখের সম্মুখে দেখেও তাঁর মনে কোনো তীব্র প্রতিকারবাসনা জাগে না—যেন তিনি ভাগ্যচক্র ও বিকল্প পরিবেশের কাছে স্বেচ্ছায় পরাজয় বরণ করে নিয়েছেন। কিন্তু তাঁর মনে সূক্ষ্ম অহুভূতির ও সহনশীলতার কোনো অভাব ছিল না।<sup>৪৩</sup> চরিত্রটি পরিকল্পনায় নাট্যকার সম্পূর্ণরূপেই টভের অনুসরণ করেছেন, কিন্তু চরিত্রটিকে নাটকীয় রসমণ্ডিত করে তুলতে পারেন নি। ‘মেবার-পতন’ নাটকের পুরুষ চরিত্রগুলির মধ্যে মহাবৎ খাঁ ও গোবিন্দসিংহ চরিত্রের মধ্যে কিছু বৈশিষ্ট্য আছে। মহাবৎ খাঁর চরিত্রের মধ্যেও নাট্যকারের সমাজনীতিই পরিস্ফুট হয়েছে। মহাবৎ খাঁর স্বদেশপ্রোহিতাকে মেবার-পতনের অন্ততম কারণ হিসাবে নির্দেশ করা হয়েছে। কিন্তু এর আর একটি দিকও আছে। ধর্মাস্ত্রিত মহাবতের উপর তাঁর স্বজাতীয়েরা সুবিচার করে নি। তাই মহাবৎ হিন্দু-সমাজের অহুদারতা ও সঙ্কীর্ণচিত্ততার তীব্র সমালোচনা করেছেন (৩৪)। বিলাত-প্রত্যাগত ‘একঘরে’ বিজেঞ্জলালের মানসিক প্রবণতাগুলিই এখানে বিশিষ্ট ভঙ্গুর ধারণা করেছে। মহাবতের চরিত্রও প্রধানত নাট্যকারের সমাজনীতির দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত হয়েছে। মতবাদের অংশ বাদ দিলে মহাবৎ চরিত্রের ব্যক্তিবৈশিষ্ট্য তেমনভাবে ফুটে উঠতে পারেনি।

গোবিন্দসিংহ চরিত্রে দেশপ্রেমিকতার উচ্চকিত রাগিনী মূর্ত হয়ে উঠেছে। গোবিন্দসিংহ হলদিঘাটের বীর, প্রতাপসিংহের প্রিয়তম অনুচর, মেবারের বীরযুগ্ম ও

৪৩। “He was worthy of Pertap and his race...he had a reserve bordering upon gloominess, doubtless occasioned by his reverses, for it was not natural to him; he was beloved by his chiefs for the qualities they most esteem, generosity and valour, and by his subjects for his justice and kindness...”

—The Annals and Antiquities of Rajasthan (S. K. Lahiri Edition): Page 340,



কুলগৌরবের শেষ প্রতিনিধি। নিশ্চেষ্ট ও সংগ্রামবিমুখ রানাকে তিনি দেশের শত্রুর বিরুদ্ধে উদ্বুদ্ধ করেছেন। কুলগৌরব ও দেশপ্রেমিকতার জন্ত পুত্র-কন্যাকে পর্যন্ত পরিত্যাগ করতেও তিনি কুণ্ঠিত হন নি—গোবিন্দসিংহ যথার্থই ‘Last of the Romans’। নাট্যকার তাঁর পরিণতির মধ্যে বৈচিত্র্য ঘটিয়েছেন। মেবারপতনের পর পুত্রহারা গোবিন্দসিংহের উদ্বাদনা শাজাহান চরিত্রের পূর্বাভাস বলে মনে হয়। ছবিওয়ালীর দৃষ্টান্তে (২।৫) বঙ্কিমচন্দ্রের ‘রাজসিংহ’র ও কল্যাণীর উদ্ধারদৃষ্টের রোমাঞ্চকর চিত্রটিতে (৩।২) বঙ্কিমচন্দ্রের ‘আনন্দমঠে’র প্রভাব আছে। ‘মেবার-পতন’ নাটকের মধ্যে আকস্মিকতা ও রোমাঞ্চিক ঘটনাসংস্থানের অভাব নেই।

‘মেবার-পতন’ নাটকের মধ্যে উদ্বেগ প্রবল হয়ে উঠে নাট্যাশিল্পের ব্যাঘাত ঘটিয়েছে। নাটকটির কোথায়ও গতিধর্ম তেমন সক্রিয় নয়, নাটকের কাহিনী-অংশও তেমন ঘন-সংহত নয়। চরিত্রগুলির ব্যক্তিবৈশিষ্ট্য ছাপিয়ে নাট্যকারের প্রচারপ্রবণতাই প্রাধান্য লাভ করেছে। কারণ, নাটকের মধ্যে, নাট্যকার যাই বলুন না কেন, তাকে নাট্যবর্ণিত চরিত্রের স্বাভাবিক স্বন্দংঘাত ও পরিণতির সঙ্গে মিলিয়ে দিতে হবে। শেক্সপীয়রের হামলেট চরিত্রের উক্তির মধ্যেও অনেক গভীর দার্শনিক জিজ্ঞাসা আছে—কিন্তু সে জিজ্ঞাসা হামলেট চরিত্রেরই বিশিষ্ট অংশ। শেক্সপীয়রের ব্যক্তিগত মতামতের কোনো স্বতন্ত্র অন্তিম নেই। কিন্তু ‘মেবার-পতন’ নাটকের চরিত্রগুলির বৈচিত্র্যকে নাট্যকারের নিজস্ব মতামত সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন করেছে। ‘মেবার-পতন’ নাটকে প্রকৃতপক্ষে কোনো কেন্দ্রীয় চরিত্র নেই। অমরসিংহ চরিত্রটি কর্মকূঠ ও passive। ইতিহাস অংশের তিনি নায়ক হলেও তাঁর কোনো সচেতন কর্মপ্রয়াস নেই। দার্শনিক অংশের নায়িকা মানসী—কিন্তু তিনি মানবী নন, অশরীরী আইডিয়া। ‘মেবার-পতন’ নাটকের সঙ্গীতসংস্থাপনকৌশল প্রশংসনীয়। ‘মেবার-পাহাড়’, ‘ভেঙে গেছে মোর স্বপ্নের ঘোর’ প্রভৃতি সঙ্গীত নাটকটির গৌরব বৃদ্ধি করেছে।

‘মেবার-পতন’ নাটকটির নাটক হিসাবে ক্রটি আছে। কিন্তু বিজ্ঞান মানস বিবর্তনের দিক থেকে এই নাটকটিকে তাঁর একটি বিশিষ্ট সৃষ্টি বলা যায়। যোগল-রাজপুত্র ইতিহাস নিয়ে তিনি পাঁচখানি নাটক লিখেছেন—এই পাঁচখানি নাটকের মধ্যে ‘মেবার-পতন’ নিজেই একটি শ্রেণী। নাট্যকাব্যগুলি বাদ দিলে আর কোনো নাটকে কবি বিজ্ঞানজলাল ও ব্যক্তি বিজ্ঞানজলাল এমনভাবে আত্মপ্রকাশ করেন নি। বিজ্ঞানজলালের ইতিহাসাশ্রিত নাটকগুলির মধ্যে দেশপ্রেমের উজ্জ্বলিত আবেগই প্রাধান্য লাভ করেছে—এই জাতীয় একটি সংস্কার বিজ্ঞানজলালবিচারে প্রায়ই লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু ‘মেবার-পতন’ নাটক তার একটা বলিষ্ঠ প্রতিবাদ। সপ্তদশ শতাব্দীর

মোগল-রাজপুত যুদ্ধের মেঘদূর্ধ্বোগময় একটি পরিবেশ কাহিনীটির মধ্যে মসীকৃত ছায়া বিস্তার করেছে। পতনোন্মুখ মেবারের গরিমামণ্ডিত চিত্র কবি দ্বিজেন্দ্রলালের সৃষ্টি—বেদনা ও মহিমার অপূর্ব সৃষ্টি। রানা অমরসিংহ বলেছেন : “মেবার—হৃদয়ী মেবার ! আজ তোমার এ কি সৌন্দর্য দেখছি মা ! .....এ কি সৌন্দর্য মা ! আজ এতদিন পরে তোমায় চিনলাম। এতদিন তোমার সৌভাগ্যের সূর্যকিরণ তোমায় ছেয়েছিল। সে সূর্য নেমে গিয়েছে। আজ তোমার আকাশের প্রান্ত হতে এ কি অপূর্ব অগণ্য আলোকে উদ্ভাসিত দেখছি।” ( ৪৫ )

‘মেবার-পতন’ নাটকে দেশপ্রেমের রূপটিও স্বতন্ত্র। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে দেশপ্রেমের যে আদর্শ রূপায়িত হয়েছে, তা বৃহত্তর ভাবাদর্শের সঙ্গে সমন্বিত হয় নি। শক্তসিংহের বিবাহ-ব্যাপারে প্রতাপসিংহের অহুদারতা দ্বারাই তা প্রমাণিত হয়েছে। ‘মেবার-পতন’ নাটকে দেশপ্রেম, বিশ্বমৈত্রী ও কল্যাণের স্নিগ্ধ আলোকে উদ্ভাসিত হয়েছে। বংশভঙ্গ আন্দোলনের উত্তেজিত মুহূর্তে বাংলা সাহিত্যে দেশপ্রেমের বন্টা এসেছিল। কিন্তু সেই দেশপ্রেমের প্রবল ও প্রচণ্ড আবেগ অনেক সময় বৃহত্তর কল্যাণের পরিপন্থী হয়ে উঠেছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল এই আত্মঘাতী ও সঙ্কীর্ণ দেশপ্রেম থেকে যে কতখানি সরে এসেছিলেন, তার সর্বোত্তম প্রমাণ ‘মেবার-পতন’ নাটক। এই নাটকে তাঁর মানসপরিবর্তনের স্বর পরিস্ফুট হয়েছে। মানসী দ্বিজেন্দ্রলালের মানসকণ্ঠা, কবি দ্বিজেন্দ্রলালের প্রত্যয় ও উপলব্ধি এই চরিত্রে রূপরিগ্রহ করেছে। দেশপ্রেমের তীব্রোজ্জ্বল দীপ্তি এই নাটকে এক কল্যাণস্নিগ্ধ প্রশমতায় ভরে উঠেছে। ‘মেবার-পতন’ নাটকে তাই পরাজিত দেশের মর্মবেদনাই বড় কথা নয়, পরাজয়ের মধ্যে নবজীবনের যে নূতন মন্ত্র ধ্বনিত হয়ে উঠেছে, তাই এ নাটকের শ্রেষ্ঠ ফলশ্রুতি : “স্বজন দেশ ডুবিয়া যাক,—আবার তোরা মায়াব হ।” এই নাটকে কীর্তিমুখরিত মেবারের উপরে যেমন সায়াফের স্নান ছায়া বিস্তৃত হয়েছে, তেমনি অনাগত ভবিষ্যতের স্বর্ণোজ্জ্বল আশাস নূতন পূর্বাচলের সন্ধান দিয়েছে।

‘মেবারপতন’ নাটকে দ্বিজেন্দ্রকবিমানসের এই নিগূঢ় পরিবর্তন বিশেষভাবে লক্ষণীয়। এ সম্পর্কে কবিপুত্র দিলীপকুমার রায়ের মন্তব্যটি প্রাধিকানযোগ্য :

I began to revere his patriotism, too, the first fire of which had made him swiftly famous in Swadeshi days when he wrote patriotic dramas one after the other,...It was then the hey day of Bengali patriotism and he caught its contagion, a contagion we should avoid today. But in those days we took militant patriotism at its face value and so persuaded ourselves that it was the panacea for

all the evils of our flesh was heir to. We know better now. But in the first flush of our patriotic adolescence we had all devoutly believed in the gospel of nationalism ( which came, ever since, to suck mankind down into real hell with the pledge of a phantom heaven ) and had burned with hatred of everything foreign.....It was at this point that Dwijendralal grew suddenly and utterly sick of patriotism. It was at this turning point of his life that he wrote Fall of Mevar." ৪৪

বিজ্ঞানলালের মনোজীবনের নিগূঢ় পরিবর্তনের দিক থেকে নাটকটি মূল্যবান। 'মেবার-পতন' নাটকে 'অ্যাকশান'-এর চেয়ে 'আইডিয়া' বেশী। এইজন্য এই নাটকটিকে 'ভাবনাট্য' বলাই বোধ হয় অধিকতর সঙ্গত। কিন্তু তার সঙ্গে একথাও অস্বীকার করা যায় না যে নাটকের বস্তুধর্মিতা (objectivity) এখানে ক্ষুণ্ণ হয়েছে এবং নাটকের পাত্রপাজীরা কবির ব্যক্তিগত ভাবাদর্শে রূপায়িত হয়েছে। 'মেবার-পতন' বিজ্ঞানজীবনদর্শনেরই নাট্যরূপ।

## ॥ ১০ ॥

রচনাকাল প্রকাশকালের দিক থেকে 'নূরজাহান' ( ১ মার্চ, ১৯০৮ ) 'মেবার-পতন'-এর কয়েকমাস পূর্ববর্তী। কিন্তু প্রকৃতিগত দিক থেকে এই দুটি নাটক স্বতন্ত্র শ্রেণীর। 'প্রতাপসিংহ', 'হুর্গাদাস' ও 'মেবার-পতন'—এই নাট্যত্রয়ীতে রাজস্বানের গৌরবদীপ্ত ইতিহাস অবলম্বন করে নাট্যকার তাঁর দেশপ্রেম, সমাজনীতি, ধর্মনীতি ও বিশ্বমৈত্রীর স্বপ্নকেই রূপ দিয়েছেন। কিন্তু 'নূরজাহান', 'সাজাহান' ইতিহাসাশ্রয়ী নাটক হলেও এদের আবেদন স্বতন্ত্র। নাট্যকার এখানে নায়কনায়িকা-চরিত্রের মধ্যে প্রবল অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টি করেছেন। এতকাল তিনি চরিত্রের উপর তেমন জোর দেন নি—'নূরজাহান' নাটকেই সর্বপ্রথম তিনি নায়িকার চরিত্রের মধ্যে মনস্তাত্ত্বিক দ্বন্দ্বসংঘাতের সৃষ্টি করেছেন। 'নূরজাহান' নাটকটি 'হুর্গাদাস' ও 'মেবারপতন' নাটক দুটির মধ্যবর্তীকালে রচিত হয়—কিন্তু পূর্ববর্তী বা পরবর্তী নাটকের কোনো প্রভাব এখানে নেই। বরং নাট্যাদর্শের দিক থেকে 'সাজাহান' নাটকের সঙ্গেই এর আত্মিক সম্পর্ক আছে। নাট্যকার নিজেই নাটকের 'ভূমিকায়' এ সম্পর্কে মূল্যবান মন্তব্য করেছেন : "সংগ্রামীত অজ্ঞাত ঐতিহাসিক নাটক হইতে নূরজাহান নাটকের অনেক

বিবরে প্রভেদ লক্ষিত হইবে। প্রথম প্রভেদ এই যে, আমি এই নাটকটাই অনেক সৃষ্টি করিবার চেষ্টা করি নাই। আমি এই নাটকে দোষাদোষ প্রকাশনার অধিক্ত করিতে প্রয়াস পাইয়াছি। দ্বিতীয় প্রভেদ এই যে, নাটকটাই একটা যুদ্ধ অপেক্ষা ভিতরের যুদ্ধ দেখাইতেই আমি আপনাকে সমর্থ করিতে চাই। যব (‘নূরজাহান’ নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র নূরজাহান। এই চরিত্রটিকে মনস্তত্ত্বসম্মত রূপ দিতে গিয়ে নাট্যকার কোনো কোনো সময় ইতিহাসাহমোদিত পথে অগ্রসর হন নি। নাট্যকার ইতিহাসের মোটামুটি কাঠামো ঠিক রেখে নূরজাহান চরিত্র বিকাশের জন্য যতটুকু কল্পনার প্রয়োজন আছে, ততটুকুই গ্রহণ করেছেন। শের আফগান ও নূরজাহানের দাম্পত্য জীবনের বিস্তৃত বিবরণ ইতিহাসে পাওয়া সম্ভব নয়। নাট্যকার নূরজাহান জীবনের এই অংশটি চরিত্রটির সামগ্রিক পরিকল্পনা অহুযায়ীই রচনা করেছেন। স্বামীর মৃত্যুর পর জাহাঙ্গীরের সঙ্গে বিবাহের পূর্ববর্তী চার বছর সম্পর্কে নানা রোমান্টিক ঘটনার কথাই পূর্বতন ঐতিহাসিকেরা বলেছেন। নাট্যকার নূরজাহানকে প্রতিহিংসাময়ী করে সৃষ্টি করেছেন। নাটকের নূরজাহান তাঁর স্বামিন্দার প্রতিশোধ গ্রহণ করার জন্য স্বামিহন্তাকে বিবাহ করতে স্বীকৃত হয়েছেন (২১৫) এবং পরবর্তী আর একটি দৃশ্যে কণ্ঠা তাঁর প্রতিহিংসাবৃত্তির সহায়িকা হয়েছে (২১৮)। এর কোনো ঘটনাই ঐতিহাসিক নয়, নাট্যকারের স্বকপোলকল্পিত। নূরজাহানকে জাহাঙ্গীরের সঙ্গে বিবাহের জন্য আসফ খাঁর প্ররোচনাও সম্পূর্ণ অনৈতিহাসিক। নাটকে নূরজাহান জাহাঙ্গীরকে তাঁর ক্ষমতা-লিপ্সার একটি প্রধান হাতিয়ার হিসাবে ব্যবহার করতে চেয়েছেন, ভালোবাসেন নি। কিন্তু ইতিহাসে নূরজাহানের উচ্চাকাঙ্ক্ষার কথা থাকলেও জাহাঙ্গীরের সঙ্গে তাঁর বিবাহিত জীবন যে সুখের হয়েছিল, তাও বলা হয়েছে।<sup>৪৫</sup> খসরুর মাতা মানসিংহের ভগিনী (মানবাদি, রেবা নয়) জাহাঙ্গীরের সিংহাসনারোহণের পূর্বেই আত্মহত্যা করেন। সুতরাং রেবার সঙ্গে নূরজাহানের ঈর্ষার ব্যাপারটি নূরজাহান-চরিত্রেরই একটি দিক প্রকাশ করেছে—কিন্তু ঘটনাটি ঐতিহাসিক নয়। লয়লা চরিত্রের ইতিহাস-স্বীকৃতি থাকলেও, নাট্যকার তাকে অতিরিক্ত প্রাধান্য দিয়ে চমৎকারিত্ব সৃষ্টির চেষ্টা করেছেন। ইতিহাসের সঙ্গে সবচেয়ে বড় অসঙ্গতি আছে

৪৫। বেনিগ্রাস ডার ‘History of Jahangir’-এ বলেছেন :

“She loved Jahangir intensely. She mourned him intensely.” অন্তর বলেছেন :

“It was in perfect harmony with her character that she was intensely ambitious...Nurjahan added practical capacity of the highest order”—

Chapter VIII

all the evils of the world—বর্ণনার। জাহাঙ্গীরের মৃত্যুর পর ভারতসম্রাজ্ঞী নূরজাহানের the first... পরিণতি সম্পূর্ণরূপেই নাট্যকারের স্বকপোলকল্পিত।<sup>৪৬</sup> bell... জাহাঙ্গীরের কেন্দ্রীয় চরিত্র নূরজাহান। এই চরিত্র অঙ্কনে নাট্যকার ৪৭... জটিল চরিত্রসৃষ্টির কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। নূরজাহান চরিত্রে একাধিক বিকল্প-বৃত্তির সংঘাতলীলা পরিস্ফুট হয়েছে। নাটকের প্রথম থেকেই একটি তীব্র আলোড়ন সঞ্চারিত হয়েছে। প্রথম অঙ্ক প্রথম দৃশ্বেই নূরজাহান চরিত্রের বৈচিত্র্য প্রকাশিত হয়েছে। বর্ধমানের দামোদরতটের উদ্ভানবাড়িতে শের খাঁ ও মেহের-উল্লিসার দাম্পত্য জীবনের একটি নিশ্চিন্ত পরিবেশ সৃষ্টি করা হয়েছে। শের খাঁর মনে একটি পরিভ্রমের আনন্দ, কিন্তু নূরজাহানের মনের উপর পড়েছে সংশয়ের ঘন-ছায়া— তাই পরিপূর্ণ স্বথের মধ্যেও নূরজাহানের দীর্ঘশ্বাস পড়েছে—“কিন্তু এত স্বথ বুঝি সইবে না।” নূরজাহানের এই উক্তিটি একটি নাটকীয় আয়রনি। এই মিতাক্ষর মন্তব্যটির আড়াল থেকে নূরজাহান চরিত্র ও শের খাঁ-নূরজাহানের দাম্পত্যজীবনের স্বরূপটি যেন এক মুহূর্তে বিদ্যুতের শিখার মতো উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে। পর-মুহূর্তে আসকের মুখে জাহাঙ্গীরের সিংহাসন আরোহণ করার খবর শুনে তাঁর মনে এক দুর্নিবার হৃদয়বেগ জেগে উঠেছে, কিন্তু তাকে জোর করেই তিনি দমন করার চেষ্টা করেছেন : “সেলিম সম্রাট! আবার সে কথা কেন মনে আসে?—না, সে চিন্তাকে আমি মনে আসতে দিব না—না না না। সে প্রথম যৌবনের একটি খেয়াল মাত্র। এখন আবার সে চিন্তা কেন? সেলিম সম্রাট, তাতে আমার কি?” (১।১) নূরজাহান যে প্রথম থেকেই প্রবল হৃদয়বেগশালিনী রহস্ত-জটিল চরিত্র, তার ইঙ্গিত শের খাঁর উক্তি থেকেও জানা যায়—“মেহের মাঝে মাঝে বিচলিত হয় বটে, কিন্তু এত বিচলিত হতে তাকে সম্প্রতি কখনো দেখি নি।” (১।১)।

শের খাঁর মৃত্যুর পূর্বে আরও দুটি দৃশ্বে নাট্যকার নূরজাহান চরিত্রের স্বরূপ উদ্ঘাটিত করেছেন। প্রথম অঙ্ক চতুর্থ দৃশ্বে আগ্রায় শের খাঁয়ের গৃহে নূরজাহান তাঁর বান্ধবীর কাছে নিজের কুমারীজীবনের ভোজনভার নৃত্যের বৃত্তান্ত ও সেলিমের

৪৬। নূরজাহানের শেষ জীবন সম্পর্কে ইংরেজ ঐতিহাসিকের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য : “She never henceforward spoke upon state affairs, or allowed the subject to be mentioned in her presence. ...Though her passions were violent, her chastity was never impeached, and she lived an eminent pattern of conjugal fidelity. ...She died in the city of Lahore eighteen years after the death of Jahangir.”—Nurjahan and Jahangir. Robert Counter. বঙ্গীভাষায় বলেছেন. “Henceforward she wore only white cloth, abstained from parties of pleasure and lived privately in sorrow, chiefly at Lahore, with her daughter, the widow of Prince Shahriyar.”—Chapter XXII

রূপোদ্ভাবনার কথা বর্ণনা করেছেন। নূরজাহান আত্মসচেতনা নারী<sup>১</sup> তাই অনেক সময় তিনি নিজের হৃদয় বিশ্লেষণ করেছেন। জাহাঙ্গীরের প্রতি বর্তমান মনোভাবের কথা বিশ্লেষণ করতে গিয়ে বলেছেন : “না, তাকে আসক্তি বলে না, সে একটা উদ্ভাব প্রবৃত্তি। হয় ত উচ্চাশা—হয় ত অহঙ্কার। কিন্তু আসক্তি নয়।” সেলিমের সঙ্গে তাঁর প্রথম সাক্ষাতের বিবরণ থেকেও নূরজাহান চরিত্রের পরিচয় পাওয়া যায়। সেদিন সেলিমকে মোহমুগ্ধ করে তিনি এক অভূতপূর্ব বিজয়গর্ব অনুভব করেছিলেন ( ১১৪ )। শেষ খাঁ যখন শেষবারের মতো নূরজাহানের কাছ থেকে বিদায় গ্রহণ করেন, তখন নূরজাহানের উক্তিটি লক্ষ্যীয় : “স্বামী ! যদি ভক্তি প্রেমের শূন্যতা পূর্ণ করতে পারত, তবে সে ভক্তি তোমার পায়ে ঢেলে দিতাম” ( ১১৮ )। প্রথমাক্ষের নূরজাহান চরিত্র থেকে অনুমান করা অসঙ্গত নয় যে, তিনি শেষ খাঁ বা জাহাঙ্গীর কাউকেই ভালোবাসতে পারেন নি—একজনকে ভক্তি করেছেন এবং আর একজনকে মুগ্ধ করার জন্য এক তীব্র আত্মপ্রসাদ অনুভব করেছেন।<sup>২</sup>

শেষ খাঁর মৃত্যুর সঙ্গে সঙ্গে নূরজাহান-জীবনের একটি অধ্যায় পরিসমাপ্ত হয়েছে। আত্মপ্রসাদে আসার পর থেকেই নূরজাহান চরিত্রের অন্তর্ভব্দ জটিলতর আবর্ত রচনা করেছে। যে ‘শয়তানী’ তাঁকে আশ্রয় টেনে এনেছে, তাকে প্রাণপণে দমন করার চেষ্টা করেছেন—এইখান থেকেই স্পষ্টভাবে তাঁর অন্তর্জীবনে আত্মক্ষয়ী সংগ্রাম শুরু হয়েছে ( ২১০ )। নূরজাহানের মুক্তির পার্থনা যেদিন মঞ্জুর হল, সেদিন তাঁর জীবনে এল চূড়ান্ত পরীক্ষার মুহূর্ত। প্রথমে তিনি তাঁর “শয়তানী প্রবৃত্তি” দমন করার জন্য বর্ধমান গিয়ে স্বামীর স্মৃতি ধ্যান করতে চেয়েছিলেন। একদিকে স্বামীর স্মৃতি ও কন্যার প্রতি কর্তব্যবোধ, অন্যদিকে উচ্চাশা ও ক্ষমতালিপ্সা—নূরজাহান-চরিত্রটি এই বিপরীত-বৃত্তির সংঘাতে আন্দোলিত হয়েছে। তাঁর বিশ্লেষণপরায়ণ মন তাই প্রশ্ন করেছে : “মাতৃবের মধ্যে কি ছোটো মানুষ আছে ? তা না হলে অশ্রান্ত বন্দ চলছে কার সঙ্গে ?” ( ২১৫ ) নিরন্তর আত্মক্ষয়ী সংগ্রামের জন্য নূরজাহানের মনের একটি দিক ক্রমশ ক্ষয়িষ্ণুতার পথে চলেছিল—তাই আসকের প্ররোচনায় ও অহরোধে তাঁর মনের পত্নীসত্তা মাতৃসত্তা দুই-ই এক শয়তানী বাসনার মধ্যে লীন হয়ে গেল। প্রথম দু' অঙ্কের মধ্যেই নূরজাহান চরিত্রের অন্তর্ভব্দ ও ট্রাজেডির স্বরূপ উদ্ঘাটিত হয়েছে। শেষ খাঁর মৃত্যুর পূর্বপর্যন্ত বধু মেহেরের চরিত্র। প্রেমহীন দাম্পত্যজীবনের মধ্যে মাঝে মাঝে উচ্চাকাঙ্ক্ষার উদ্ভাব প্রবৃত্তি তাকে বিচলিত করে তুলত। শেষ খাঁর মৃত্যুর পর থেকে জাহাঙ্গীরের সঙ্গে বিবাহের পূর্ববর্তী চার বছরের ইতিহাস নূরজাহান জীবনের সন্ধিপর্ব। এই সংক্ষিপ্ত পর্বটিতে নূরজাহান শেষ পর্যন্ত শয়তানীর কাছে আত্মবিক্রয় করেছেন।

সম্রাজ্ঞী নূরজাহানের ইতিহাস এক অব্যাহত স্বেচ্ছাচার ও ক্ষমতালিপ্সার কাহিনী। তাঁর স্বেচ্ছাচারিতার সুপকারের প্রথম বলি বেবা ও তাঁর পুত্র খসক। বেবার প্রতি ঈর্ষার জন্তই তিনি সাজাহানকে খসকর বিরুদ্ধে উত্তেজিত করেছেন। তাঁর এই আচরণের মধ্যে সাজাহানের প্রতি বিন্দুমাত্র ভালোবাসা ছিল না—খসক হত্যার হাতিয়ার হিসাবে তাকে ব্যবহার করে সাজাহানের পরিবারকেও তিনি ‘অস্থিকুণ্ডে নিক্ষেপ’ করতে চেয়েছেন (৩২)। তাতেও নিশ্চিন্ত না হয়ে পাপিষ্ঠ বন্দররাজকে গোপনে খসক হত্যার জন্ত নিয়োগ করেছেন। নূরজাহান ক্ষমতার মদ্বিরা আকর্ষণ পান করেছেন। তাঁর অবাধ স্বেচ্ছাচারের পথে প্রধান বাধা দুজন—সম্রাটের তৃতীয় পুত্র সাজাহান ও সেনাপতি মহাবৎ খাঁ। খসক হত্যার দায়িত্ব সাজাহানের ঘাড়ে চাপিয়ে দিয়ে তাঁকে অভিযুক্ত করা হয়েছে—মহাবৎ খাঁও বিদ্রোহী হয়েছেন। নূরজাহান-মোহম্মদ জাহাঙ্গীরের অহরোধে সম্রাজ্ঞীর মৃত্যুদণ্ডজ্ঞা শেষ পর্যন্ত রহিত হয়েছে। নূরজাহানের শেষ প্রচেষ্টা শারিয়াকে সম্রাট করা—তাও শোচনীয় ব্যর্থতায় পর্যবসিত হয়েছে। জাহাঙ্গীরের মৃত্যু, সাজাহানের সিংহাসনারোহণ ও ক্ষমতালিপ্সু নূরজাহানের শোচনীয় ব্যর্থতা তাঁর পরিণতিকে মর্যাস্তিক করে তুলেছে। ক্ষমতার উচ্চতম শৃঙ্গ থেকে পতনই নূরজাহানের ট্রাজেডির মূল কারণ নয়, অবশ্য এই পতনই তাঁর ট্রাজিক পরিণতিকে বিস্তৃত ও ত্বরান্বিত করেছে, এ বিষয়ে সন্দেহ নেই।

নূরজাহানের ট্রাজেডির আসল সত্য নিহিত আছে তাঁরই অন্তর্জীবনের মর্মমূলে—রূপান্তরিত ব্যক্তিসত্তার অশান্ত অস্থিরতার মধ্যে, আত্মক্ষয়ী সংগ্রামের রক্ত নিঃস্র পরিণতির মধ্যে। নাট্যকার অত্যন্ত সূক্ষ্মতার সঙ্গে তাঁর এই আত্মিক অপচয়ের নাটকীয় চিত্র এঁকেছেন। প্রথম অঙ্কে বধু মেহেরের বিবাহিত জীবনের দ্বন্দ্ব, দ্বিতীয় অঙ্কে বধু মেহের ও মাতা মেহেরের প্রাণপণে আত্মরক্ষার শেষ প্রচেষ্টার সঙ্গে সম্রাজ্ঞী নূরজাহানের শয়তানীবৃত্তির দ্বন্দ্ব ও শেখোক্ত বৃত্তির জয়লাভ, তৃতীয় ও চতুর্থ অঙ্কে সম্রাজ্ঞী নূরজাহান তাঁর স্বেচ্ছাচারের ও শক্তিমদমত্ততার শকট চালিয়েছেন—তার লৌহচক্রের নীচে জাহাঙ্গীরের রাজনৈতিক জীবন ও পারিবারিক জীবন পিষ্ট হয়েছে। চতুর্থ অঙ্কের শেষ দিক থেকেই নূরজাহানের আত্মক্ষয়কারী সংগ্রাম পতনের ঢালুপথ অবলম্বন করেছে—জীবনের সমস্ত বৃত্তিকে ছাপিয়ে একটি বৃত্তিই চূড়ান্ত হয়ে উঠেছে—সেখানে শুধু আছেন নূরজাহান ও তাঁর ধ্বংস। তাই তিনি বলেছেন : “আজ সব বন্ধন ছিন্ন করে বেরিয়েছি। এ বিশাল সংসারে আজ আমি একা। আর কাকে ভয় ? —দাও, ঘোড়া ছুটিয়ে দাও নূরজাহান ! পড়ো, পড়বে। হয় জয়, না হয় মৃত্যু। আর আমার সাধও নাই যে আমাকে ফিরাই।” (৪২) নূরজাহানের দৈহিকতা এখানে সূক্ষ্মরসাবে ফুটেছে। নূরজাহান নিজেই বহি এবং নিজেই তার ইচ্ছা।

পঞ্চমাকে নরজাহানের ট্রাজেডির পূর্ণাহতি ঘটেছে। চতুর্থ অঙ্কেই আত্মক্ষয়ী সংগ্রাম ও অন্তর্দ্বন্দ্বের ফলে যে শূন্যতার হাহাকার উখিত হয়েছিল, এখানে তার ব্যাপকতা ও পরিণতি বিদ্যুৎ-রেখায় ফুটে উঠেছে। জগৎ-বিধানের সঙ্গে জীবনের সম্পর্ক ও তার একটি বার্থ পরিণাম নরজাহানের চোখের সম্মুখে ভেসে উঠেছে :

“আমরা সব সংসারের খেলার পুতুলী। সে এই মুহূর্তে কাউকে অত্যাধর করে কোলে তুলে নেয়, আবার পরমুহূর্তেই তাকে অবহেলায় ভূতলে নিক্ষেপ করে।..... তার বিরাট কারখানা, মাহুষের স্বথ-দুঃখ তার উৎক্লিষ্ট ফুলিঙ্গ ও ধূমরাশির মত। সেদিকে তার লক্ষ্য নাই। কালের নেমি বিশ্বঘটনাব্যয়ী দলিত করে ছুটেছে—বিশ্বের বেদনার দিকে তার ভ্রক্ষেপ নাই।” ( ৫ম অঙ্ক, ৩য় দৃশ্য )

বধু মেহের ও মাতা মেহেরের অপমৃত্যু ঘটিয়ে পিশাচী নরজাহানের তাণ্ডবনৃত্য শুরু হয়েছিল। ধীবে ধীরে তার রাজত্বও চলে যাচ্ছে—তাই এক মর্মান্তিক হাহাকার ও শূন্যতার বেদনা পঞ্চমাকের শেষদিকে নরজাহান চরিত্রটিকে সম্পূর্ণভাবে অধিকার করেছে। মনস্তাত্ত্বিক অন্তর্দ্বন্দ্বের প্রবলতাই তাঁর স্বাভাবিক বোধশক্তি ও স্বস্থ ভাবনাকেও বিকৃত করেছে।<sup>৪৭</sup> নরজাহান-চরিত্রের সঙ্গতি সম্পর্কে প্রশ্ন উঠেছে। কেউ কেউ চরিত্রটির মধ্যে কোনো সঙ্গতিসূত্র খুঁজে পান নি।<sup>৪৮</sup> নরজাহান চরিত্রের পরিবর্তনের লগ্নগুলি বিচার করলে এই প্রশ্নের মীমাংসা করা সম্ভব হতে পারে। নরজাহানের বিবাহিত জীবনের যে চিত্র পাওয়া যায়, তাতে স্বামীর চরিত্রমহিমার প্রতি একটি সপ্রশংস মনোভাব থাকলেও, স্বামীর প্রতি তাঁর কোনো অস্থগা ছিল না—অন্তত নাট্যকার তাই বলেছেন। কিন্তু দ্বিতীয় অঙ্কের শেষদিকে সেই নরজাহানই স্বামিহন্তার উপর প্রতিহিংসাগ্রহণ কবার জন্ম

৪৭। ডাঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের একটি মন্তব্য এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য : “নরজাহানকেই যে নরজাহানের বড় ট্রাজেডি ইহাই নাট্যকার নুতন আলোকে উদ্ভাসিত করিয়াছেন। বধু মেহেরকে গলা টিপিয়া মারিয়া, মাতা মেহেরকে আত্মবিস্ময়নার অন্তর পক্ষে নিষিদ্ধ করিয়া, ক্ষমতার মদিরা পান করিতে করিতে যে মন্ত নরজাহান দেখা দিল, তাহার মধ্যে আপাত শক্তিবিক্ষেপের অন্তরালে দেখা দিয়াছে স্বস্তঃসহ নৈতিক রিক্ততার হাহাকার—যনাক্ষ নৈরাশ্রের মৃত্যুটির মহাশূন্যতা। ‘বধু মেহের’ মাতা মেহেরের শবের উপর ও প্রেত পিশাচী নরজাহানের ভৈরব-নৃত্যের পরিকল্পনায়—তথা ব্যক্তিটির আত্ম-ক্ষয়ের মহাশূন্যতার ত্রাজিকত্ব শুধু যে অনুরূপ আছে তাহা নহে, অভূত তীব্র সংবেদনা লইয়াই বিকুরিত হইয়াছে।”

—নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাট্যবিচার ( দ্বিতীয় খণ্ড ) পৃ: ১১২-১৩

৪৮। “নরজাহানের চরিত্রে সঙ্গতি নাই। সে স্বামীকেও ভালবাসে নাই, জাহাঙ্গীরকেও নয়, অথচ তার মনোভাব পরিবর্তনের কোন উপযুক্ত কারণ দেখানো হয় নাই।”—বাল্লা সাহিত্যের ইতিহাস ( দ্বিতীয় খণ্ড—১৩৫০ ) : ডাঃ হুমুয়ার সেন, পৃ: ৩৮২।



জাহাঙ্গীরকে বিবাহ করতে রাজী হয়েছেন। শের খাঁর প্রতি তাঁর মনোভাব বিশ্লেষণ করলে তাঁর এই আচরণ সমর্থনযোগ্য বলে মনে হয় না। দ্বিতীয়ত, জাহাঙ্গীরের সঙ্গে তাঁর সম্পর্কটির মধ্যেও সংশয়ের অবকাশ থাকে। নূরজাহান তাঁর বান্ধবীর কাছে বিবাহ-পূর্ববর্তী জীবনের যে ঘটনা বিবৃত করেছেন, তা থেকে তাঁর মনোভাব জানা যায়—জাহাঙ্গীরের প্রতি তাঁর ‘আসক্তি’ ছিল না, ছিল ‘উচ্চাশা’ বা ‘অহঙ্কার’-প্রসূত ‘উদ্ধাম প্রবৃত্তি’, আর ছিল অপরকে নিজের রূপমোহে মুগ্ধ করার প্রবল আত্মপ্রসাদ। নূরজাহান যদি ক্ষমতালিপ্সা চরিতার্থ করার জন্য জাহাঙ্গীরকে বিবাহ করেন, তা হলেই বা কেন তিনি সে ক্ষমতাকে হাতে পেয়েও ধ্বংস ও ভাঙনের পথে এগিয়ে দিলেন? তৃতীয়ত, সাম্রাজ্ঞী নূরজাহানের পরিণতির সঙ্গতি সম্পর্কেও প্রশ্ন জাগে। বুদ্ধিমতী, উচ্চাশাপরায়ণা, আত্মবিশ্লেষণনিপুণা নায়িকার বুদ্ধিব্রংশ ও মনোবিকাশের চিত্রটি একটু আকস্মিক বলে মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয়।

নাট্যকার যে দৃষ্টিভঙ্গির সাহায্যে চরিত্রটি পরিকল্পনা করেছেন, সেদিক থেকে বিচার করলে দেখা যাবে যে, চরিত্রটির আপাত-অসঙ্গতির মধ্যে সঙ্গতির সূত্র আছে—কেন্দ্রীয় ঐক্যের অভাব নেই। শের খাঁর উপর নূরজাহানের ভালোবাসা ছিল না সত্য, কিন্তু জাহাঙ্গীরকে বিবাহ করার পূর্ব পর্যন্ত একটি দ্বন্দ্ব তাঁর মনে ছিল। স্ত্রী ও মা হিসাবে তাঁর যে সন্তা ছিল (তা সে যত ছোটই হোক না কেন) তার সঙ্গে তাঁর উচ্চাকাঙ্ক্ষা ও ক্ষমতালিপ্সার দ্বন্দ্ব হচ্ছিল। মেহের-উল্লিয়ার কণ্ঠবোধ করে যখন নূরজাহান-সন্তাই প্রধান হয়ে উঠল, তখনও মেহের-সন্তা যে একেবারে বিলুপ্ত হয়েছে তা বলা যায় না। তাই স্বামিহস্তার প্রতি প্রতিশোধ-গ্রহণেচ্ছা নিয়েই তাঁর সাম্রাজ্ঞীর ভূমিকা শুরু হল, কিন্তু সাম্রাজ্ঞী নূরজাহানের ক্ষমতামদমত্ততার অথও প্রতাপের নীচে প্রতিহিংসাগ্রহণের বাসনা ক্রমশ মিলিয়ে গেল। জাহাঙ্গীর ও তাঁর বিশাল সাম্রাজ্যের উপর নূরজাহানের আধিপত্য বিস্তারের দুর্দমনীয় আকাঙ্ক্ষার মধ্যে এক হিংস্র জিগীষার ভাব ছিল, শের খাঁর স্ত্রী হিসাবে মেহের-উল্লিসা সন্তার যতটুকু বেঁচে ছিল—তাও সেই প্রবল আকাঙ্ক্ষাকেই সমৃদ্ধবেগ করে তুলেছিল। তাই নূরজাহানের ‘প্রতিহিংসা’ শের খাঁর প্রতি ভালোবাসার জন্য নয়, এর মধ্যেও মুখ্য ছিল তাঁর আত্মপ্রতিষ্ঠার স্বপ্নই।

নূরজাহানের দুর্দমনীয় ইচ্ছাশক্তি, প্রবল উচ্চাকাঙ্ক্ষা ও ক্ষমতামত্ততার মূলে ছিল এক ধ্বংসাত্মক বৃত্তি—এই ধ্বংসাত্মক অন্তর্ভবৃত্তিকেই তিনি ‘শয়তানী’ আখ্যা দিয়েছেন। তাই ক্ষমতাকে হাতে পেয়েও তিনি তাকে ধ্বংসের দিকেই ঠেলে দিয়েছেন। এই ধ্বংসের স্বরূপ ও পরিণতির ভয়াবহতা নূরজাহানের কাছে অত্যন্ত

স্পষ্ট। কিন্তু এত বুঝেও কিছু করার নেই—এখানে নূরজাহান এই ‘শয়তানী’র হাতের পুতুল মাত্র—নিজের উপর তাঁর বিন্দুমাত্র অধিকার নেই। তীক্ষ্ণ বুদ্ধি, অদম্য তেজ ও অসাধারণ আত্মসচেতনতা সত্ত্বেও নূরজাহান ক্রমশ সর্বনাশা ভাঙনের দিকেই এগিয়ে চলেছেন—কিরে আসার কোনো পথ নেই। নূরজাহানের ট্রাজেডির অনিবার্যতাকে ও তীব্রতাকে নাট্যকার স্বকোশলে রূপ দিয়েছেন।

নূরজাহান চরিত্রের পরিণতির মধ্যে কোনো অসঙ্গতি নেই। অবশ্য ঐতিহাসিক যথাযথ্যের প্রদত্ত তুললে এই পরিণতিকে সম্পূর্ণ অনৈতিহাসিকই বলতে হবে। কিন্তু ‘অনৈতিহাসিক’ ও ‘অসঙ্গত’ এক কথা নয়। নাট্যকার নূরজাহান চরিত্র অঙ্কনে ইতিহাসের শাসন সর্বত্র স্বীকার করেন নি, পরিণতিচিত্রণে ইতিহাসকে উৎকটরূপেই লঙ্ঘন করেছেন—কিন্তু তাতে তাঁর নাট্যশিল্প ক্ষুণ্ণ হয় নি। নূরজাহান চরিত্রের মূল পরিকল্পনার সঙ্গে এর পরিণতির কোনো বিরোধ ঘটে নি। তীক্ষ্ণ বুদ্ধিশালিনী ও আত্মবিশ্লেষণ-পরায়ণা নারীকে শেষদৃশ্বে নাট্যকার উন্মাদিনীতে পরিণত করেছেন। নূরজাহান চরিত্রকে সম্পূর্ণরূপে মনস্তত্ত্বসম্মতরূপে চিত্রিত করা হয়েছে। প্রথমার্ধে এই চরিত্রে যে আত্মক্ষয়কারী সংগ্রামের বীজ ছিল, তাই পরবর্তী অঙ্কগুলির মধ্যে পল্লবিত হয়েছে। নূরজাহানের অবলম্বনগুলি, বিশেষত তাঁর শেষ ব্যক্তিত্ব যখন অবলুপ্ত হয়ে গেল, তখন অন্তর্দর্শনজর্জরিতা এই নারীর মনে এক শূন্যতার হাহাকার ঘনিয়ে এল। তাই শেষদৃশ্বে তাঁর নিজের মুখেই শোনা যায়: “তারা হুজনেই মরে গিয়েছে। মেহের-উল্লিসাও গিয়েছে, নূরজাহানও গিয়েছে।”—প্রবল হৃদয়বেগ, দুর্বীর উচ্চাকাঙ্ক্ষা প্রথম থেকেই তাঁর চরিত্রের ভারসাম্য বিপর্যস্ত করেছিল। চারিত্রিক ভারসাম্যবিচ্যুতির সঙ্গে ব্যক্তিত্ববিলোপ ও নৈতিক পানিও জড়িত ছিল। শেষদৃশ্বে নূরজাহানের একটি উক্তি লক্ষণীয়: “মেহের উল্লিসা ছিল শেরখাঁর স্ত্রী। আর নূরজাহান ছিল জাহাঙ্গীরের স্ত্রী। মেহের উল্লিসা মালো শেরখাঁকে; নূরজাহান মালো জাহাঙ্গীরকে।” বজ্রবিহ্বলময় বহিঃপ্রকৃতির সঙ্গে নূরজাহানের অস্থস্থ মনোবিকারের চিত্রটি একই স্তরে বিদ্যুত হয়েছে। নূরজাহান চরিত্র সম্পূর্ণ মনস্তত্ত্বসম্মত ও তাঁর পরিণতির রূপটিও সুসঙ্গত।<sup>৪০</sup>

৪০। “নূরজাহান হুম্মরী, নূরজাহান মোহিনী। তাহার রূপের আবার্তে পড়িয়া সবত্র ভারত-সাম্রাজ্য, ঘূর্ণিত হইয়াছিল। সেদিন নিয়তির নিয়ম-কুৎসার সে স্তলকি উড়িয়া গেল, সেদিন সে পাগল হইয়া গেল। তীব্র লাগনার এই বল, তাহার ঐক্লপ পরিণাম কভসেলের মস্তিষ্ক বোপ প্রবন্ধেও দেখিতে পাই। \* \* \* এই গ্রন্থে মানব-চরিত্র বিশ্লেষণে কবি অসাধারণ ক্ষমতা দেখাইয়াছেন, তাহা তাহার অপূর্ব রচনাশিল্পের সহিত মিলিয়া মণি-কাঞ্চন বোপ হইয়াছে।”—বিজয়ক্সে বজ্রমহার: প্রবাসী, ৮ম বর্ষ, ৫ম সংখ্যা।

নূরজাহান চরিত্র প্রসঙ্গে পাশ্চাত্য নাটকের কোনো কোনো নারীচরিত্রের কথা মনে পড়া বিচিত্র নয়।<sup>৫০</sup> কিন্তু মিডিয়া, লেডী ম্যাকবেথ, হেড্ডা গ্যাবলার এমন কি ক্লাইটেমেনেষ্টার সঙ্গে তাঁর বহিঃপ্রকৃতির কোনো কোনো অংশের মিল থাকলেও ট্রাজেডি পরিকল্পনার দিক থেকে পাশ্চাত্য নাটকের নারী-চরিত্রগুলির সঙ্গে এই চরিত্রটির খুব নিগূঢ় সংযোগ আছে বলে মনে হয় না। একমাত্র ক্লাইটেমেনেষ্টা (ইউরিপিডিসের, সফোক্লিসের নয়) চরিত্র নূরজাহানের অনেকটা কাছাকাছি। কিন্তু দ্বৈতবাক্তিত্ব ও দুটি ব্যক্তিত্বের বিলাপের জন্ত নূরজাহানের মতো মহাশূন্যতার হাহাকার গ্রীক নাটকের চরিত্রটিতে নেই। ক্লাইটেমেনেষ্টার সঙ্গে নূরজাহানের মিল বহিরাশ্রয়ী ও অবস্থাগত, কিন্তু ট্রাজেডির কার্য-কারণ সম্পর্কগুলি নূরজাহান নাটকে ভিন্নরূপ। দ্বিতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রলাল নূরজাহানের ট্রাজেডি পরিকল্পনায় শেক্সপীয়রীয় পদ্ধতিই গ্রহণ করেছেন। গ্রীক নাটকের সঙ্গে শেক্সপীয়রীয় ট্রাজেডির মূল পার্থক্য-গুলিও দুটি চরিত্রের তুলনামূলক আলোচনায় পরিস্ফুট হবে। নূরজাহান চরিত্রের পরিণতি-দৃষ্ট পরিকল্পনায় বঙ্কিমচন্দ্রের ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের কিছু ছায়াপাত ঘটেছে।<sup>৫১</sup> নূরজাহান চরিত্রের দৃঢ়তা ও পুরুষোচিত কঠোরতার তুলনায় তাঁর নারীমূলভ কমণীয় বৃত্তির দিকটি নিতান্ত গোপন বলে মনে হয়। এমন কি তাঁর কণ্ঠার সঙ্গে ব্যবহারের মধ্যে ও বাৎসল্যময়ী জননীসন্তার তেমন পরিচয় ফুটে ওঠে নি নূরজাহান চরিত্রের বিরুদ্ধে এই জাতীয় অভিযোগও করা হয়। বাংলা নাটকে যথার্থ নারী-ট্রাজেডির (She-Tragedy) অভাব। নারী-ট্রাজেডির চরিত্রকে খানিকটা পুরুষোচিত করে তুলতে হয়।<sup>৫২</sup>

৫০। “দে মিডিয়া’র জায় প্রতিহিংসার, লেডী ম্যাকবেথের জায় অপ্রকৃতিত্বা ও হেড্ডা গ্যাবলারের জায় দুর্বল প্রবৃত্তির বশীভূত। কিন্তু এ্যাগামেমনন-পত্নী ক্লাইটেমেনেষ্টার সহিত তাহার সাধু সর্বাপেক্ষা বেশি।”

বাংলা নাটকের ইতিহাস (দ্বিতীয় সংস্করণ) : অজিতকুমার ঘোষ, পৃঃ ২১১।

৫১। ‘নূরজাহান’ নাটকের পেষদৃষ্টে অর্ধোন্মাদিনী নূরজাহান আসককে বলেছেন : “এক যে ছিল রাজা, তার ছিল এক রানী।—রাজা রানীকে বড় ভালোবাসতো। কিন্তু রানী—সে ত আর মানুষ ছিল না। সে ছিল এক রাক্ষসী ইত্যাদি।” বঙ্কিমচন্দ্রের ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসে উন্মাদিনী শৈবলিনী চন্দ্রশেখরকে বলেছেন : “একটি মেয়ে ছিল, তার নাম শৈবলিনী, আর একটি ছেলে ছিল তার নাম প্রতাপ। একদিন রাতে ছেলেটি সাপ হয়ে বনে গেল, মেয়েটি ব্যাঙ হয়ে বনে গেল। সাপটি ব্যাঙটিকে গিলিয়া ফেলিল।”

চতুর্থ খণ্ড : চতুর্থ পরিচ্ছেদ

৫২। “The central figure, then, of all great tragedies will be a man, or else a woman who, like Lady Macbeth or Iphigenia or Medea, has in her temper some adamant qualities and severity of purpose not ordinarily associated with the typically feminine.”—The Theory of Drama (1937) : A. Nicoll, Page 157.

‘নূরজাহান চরিত্রের আলোকে শের খাঁ ও জাহাঙ্গীর দুটি চরিত্রই পরিষ্কৃত হয়েছে। নারীপ্রেমের বিষয়তঃ পানপাজ ছাড়াই পান করেছেন। শের খাঁ উদারহৃদয়, সরল বিশ্বাসী। নারীর প্রেমতৃষ্ণা তাঁর পূরিত্ব হয় নি। তিনি ‘বিশ্বাস’ পেয়েছেন, ‘সেবা’ পেয়েছেন, কিন্তু প্রকৃত প্রেম পান করেননি। নূরজাহানের কাছে শের খাঁর শেষ বিদায়ের দৃশ্যটি যে করুণ-হৃদয় পরিবেশের সৃষ্টি করেছে, তারই পটভূমিকায় নারীপ্রেমমুগ্ধ শের খাঁর জীবননিয়তি যেমন জ্বলন্ত হয়ে উঠেছে, তেমনি নূরজাহানের অন্তর্জীবনও চকিতে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে। শের খাঁর অতৃপ্ত প্রেমপিপাসা, আত্মাভিমান ও আসন্ন মৃত্যুর কথা চিন্তা করে জীবন সম্পর্কে ঐদামীকৃত নাট্যকার দৃষ্ণতার সঙ্গে রূপ দিয়েছেন। শের খাঁ তাঁর নিয়তি সম্পর্কে সচেতন—তবু তাঁর ফেরার কোনো পথ ছিল না। নূরজাহানের কাছে শের খাঁর শেষ উক্তি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। নূরজাহানের প্রেমমগ্ন ও রূপবহিই শের খাঁর নিয়তি।

“‘নূরজাহান’ নাটকে নূরজাহানের পরেই উল্লেখযোগ্য চরিত্র জাহাঙ্গীরের। শের খাঁ চরিত্রসৃষ্টিতে নাট্যকার কোনো জটিল শিল্পবিধির অবতারণা করেন নি, কিন্তু জাহাঙ্গীর চরিত্রটি জটিলতর ও পূর্ণতর। জাহাঙ্গীর চরিত্রে প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির অশ্বচিহ্নটি প্রশংসনীয়। নূরজাহান পরজী—তাকে লাভ করার চেষ্টাও অস্তায়। এ কথা সম্পূর্ণ জেনেও তার দুর্বার হৃদয়বৃত্তিকে দমন করতে পাবেন নি—“জানি এ ঘোরতর অস্তায়—ভয়ানক অবিচার। তবু শেরখাঁকে মরতে হবে” (১।৫)। বেবার সঙ্গে তাঁর বিবাহ একটি রাজনৈতিক বিবাহ মাত্র—তাতে তাঁর প্রেমের পিপাসা মেটে নি। জাহাঙ্গীরের মধ্যে বিবেকবুদ্ধি ও স্তায়বোধের সংস্কার ছিল। তাই বেবার আবেদনে জাহাঙ্গীর সন্তোষ নূরজাহানকে স্বলব্ধানে বধুমান্যে ফিরিয়ে দিতে সম্মত হন। এমন কি জাহাঙ্গীর নূরজাহানের পূর্ণসম্মতি নিয়েই বিবাহ করেছেন। অথচ এর জন্ত তাঁকে অনেকখানি আত্মদমন করতে হয়েছে। কারণ নূরজাহানের রূপের স্মৃতি তাঁর সমগ্র সত্যকে আচ্ছন্ন করে জেগেছিল। সাজাহানের বিচারদৃষ্ণে জাহাঙ্গীর চরিত্রের অসহায় দুর্বলতা সর্বপ্রথম আত্মপ্রকাশ করেছে। তাই সাজাহানের বিচার সম্পর্কে তিনি বলেছেন: ‘“স্বায়বিত্তার। সেদিন গিয়েছে নূরজাহান...স্বায়বিচার নূরজাহান! তা কর্তে গেলে আমিও অব্যাহতি পেতুম না, তুমিও না।” (৩।৮)

নূরজাহানের বেজাচারিত্রের কাছে সাম্রাজ্য-সমর্পণ করে জাহাঙ্গীর স্বরা-সঙ্গীত-সৌন্দর্যের শ্রোতে সম্পূর্ণরূপে নিজেকে ভাসিয়ে দিয়েছেন। জাহাঙ্গীরের অবসাদগ্রস্ত চিত্ত যেন আত্মগীড়ন থেকেই উদ্ধৃত হয়েছে।<sup>৫০</sup> নৃত্যগীতই এখন তাঁর সাম্রাজ্য।

৫০। অধ্যাপক সাধনকুমার গুপ্তাচার্যের একটি মন্তব্যে গ্রন্থিধানযোগ্য, “এই অনিচ্ছা অলসের ও

চতুর্থ অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্বে নূরজাহান-জাহাঙ্গীরের সম্পর্কটি এক অর্থগূঢ় ব্যঙ্গনায় অভিযুক্ত হয়েছে। স্বরা ও সঙ্গীতের নেশায় আচ্ছন্ন জাহাঙ্গীর স্বল্পালোকিত কক্ষে নূরজাহানকে সম্বোধন করে বলেছেন : “তুমি দেবী না মানবী।” নূরজাহান তার উত্তর দিয়েছেন : “আমি পিশাচী।”—স্বল্পালোকিত নির্জন কক্ষে স্বরাচ্ছন্ন জাহাঙ্গীরের প্রশ্ন ও নূরজাহানের উত্তর এক অসাধারণ অর্থগৌরবে ভরে উঠেছে। মহাবতের কাছে নূরজাহানের প্রাণভিক্ষার ব্যাপারে জাহাঙ্গীর চরিত্রের চরম দুর্বলতা প্রকাশিত হয়েছে, অথচ রাজ্যের চতুর্দিকে নানা বিশৃঙ্খলতাকে তাঁর নিরুপায়ভাবে দেখতে হচ্ছে। অবিচার হচ্ছে জেনেও জাহাঙ্গীর নূরজাহানের বিরুদ্ধে কিছুই বলতে পারেন না। তাই জাহাঙ্গীর একসময় মহাবৎকে বলেছেন : “আমি ত্রায়বিচারে আমার প্রিয়তমা সম্রাজ্ঞীর মৃত্যুদণ্ড দণ্ডিত করে পরে তোমার কাছে আমি,—সম্রাট, আমি করজোড়ে তার প্রাণভিক্ষা চেয়েছি। আর এই তোমার ত্রায়-বিচার !—আর আমি সম্রাট, আমার নিরুপায়ভাবে এই অবিচার দেখতে হচ্ছে। না মহাবৎ, আমার বধ কর’। (৫।৩) বিচারক জাহাঙ্গীরের ত্রায়বিচারের সংস্কার ও নৈতিক চেতনার একেবারে মৃত্যু হয় নি। তাই স্বর-স্বরা ও রূপমুগ্ধতার মধ্যেও তাঁর এই সত্যটি অসহায় পীড়নে মাঝে মাঝে যন্ত্রণায় আতর্জন করে উঠেছে। জাহাঙ্গীরের অন্তর্জীবনচিত্রণের মধ্যেও এই ট্রাজিক স্বর আছে। নূরজাহান শেষ থা ও জাহাঙ্গীর দুজনেরই নিয়তি—“And Fate is the name of her ; and his name is death.”

‘নূরজাহান’ নাটকের লায়লা চরিত্রের প্রথম দৃশ্যে হামলেট চরিত্রের কিছু প্রভাব আছে বলে মনে হয়। পিতৃহন্তাকে যে তার মা বিবাহ করেছে, এ চিন্তা লায়লার কাছে অসহ্য। সে তার মাকে তীব্র সমালোচনা ও নিষ্ঠুর ভৎসনা করতেও ছাড়ে নি। সে তার মায়ের সঙ্গে জাহাঙ্গীরের পরিবার ধ্বংস করার প্রতিজ্ঞা গ্রহণ করেছে (২।৮)। কিন্তু লায়লা চরিত্রের মধ্যে তার মানবীয়তা ও নারীত্বের রূপটিই পরবর্তীকালে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে। তাই পুত্রহারা বেবার ব্যাখ্যায় সে সমঝাথী হয়ে উঠে মাকে স্পষ্টই জানিয়ে দেয় : “না, মা, আর আমি সময়ের রাজনৈতিক অবস্থাও করেছিলাম। কিন্তু আর না।” লায়লার মধ্যে উত্তরাধিকার নিয়ে যে সমস্ত তেজস্বিনী সত্তা লুপ্ত হয়েছে—তার স্থান গ্রহণ করেছে এই নাটকে পাওয়া যায়। ও করুণামাধুরীরূপিনী নারী। কিন্তু লায়লা চরিত্রের যোরাঙ্গের বিরুদ্ধে যে বিস্ত

দুর্বলের অনিচ্ছা নহে, এই অনিচ্ছার উৎস আত্মপত-অবসাদ—

আলোচনা ও নাট্যবিচার ( তৃতীয় খণ্ড ), পৃ: ১৪৭।

and recovered sufficiently to  
kept from him. One



অনেক বেশী বিশ্বস্ততার সঙ্গে ইতিহাসকে অনুসরণ করা হয়েছে। \* এই প্রসঙ্গে ডাঃ হুমায়ুন সেন মহাশয়ের একটি মন্তব্য লক্ষণীয় :

“মোগল ও রাজপুত ইতিহাস আশ্রয় করিয়া পাঁচখানি নাটক লেখা হইয়াছিল, ‘প্রতাপসিংহ’ ( ১৩১২ ), ‘হুর্গাদাস’ ( ১৩১৩ ), ‘নুরজাহান’ ( ১৩১৪ ), ‘মেবার-পতন’ এবং ‘সাজাহান’ ( ১৩১৭ )। নাটকগুলিতে বাঙ্গালাদেশের সমসাময়িক দেশ-কালের ছাপ আছে। কিন্তু তেই ঐতিহাসিক বস ফুটিয়া উঠে নাই। ইতিহাসের যথার্থ বাখ্যাত্য বর্ণনা নাই।”<sup>৫৪</sup>

‘বিজ্ঞানজ্ঞান’ নাটকটি অনেকক্ষেত্রেই কল্পনার আশ্রয় আছে সত্য, কিন্তু এ নাটকটিতেও অনেক নাটক সম্পর্কে সত্য নয়। তাঁর মোগল-রাজপুত ইতিহাস নাটকেই ‘সমসাময়িক দেশ-প্রয়োজ্ঞাস’ ফুটেছে, এ কথা বলাও খুবই সঙ্গত। ‘প্রতাপসিংহ’, ‘হুর্গাদাস’ ও মেবার-পতন—এই তিনখানি নাটকে সমসাময়িক দেশ-কালের স্পষ্ট প্রভাব আছে, কিন্তু ‘নুরজাহান’ ও ‘সাজাহান’ সম্পর্কে ঠিক এ কথা বলা চলে না। শেষোক্ত দুখানি নাটকে, বিশেষত ‘সাজাহান’ নাটকে, রাজপুতদের যে কয়েকটি খণ্ডচিত্র আছে, তাঁর মধ্যে ঐতিহাসিক যথার্থ আছে—নাট্যকারের ইতিহাসবহির্ভূত কল্পনা স্থান পায় নি। ‘হুর্গাদাস’ ও ‘মেবার-পতন’—রাজপুত-ইতিহাসাশ্রয়ী এই নাটক দুটিতে নাট্যকারের প্রবল ভাবোচ্ছাস ও কল্পনার আতিশয্য ইতিহাসের নির্দিষ্ট গণ্ডী অতিক্রম করেছে সন্দেহ নেই। কিন্তু প্রতাপসিংহ ও ‘সাজাহান’ নাটকে নাট্যকার অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ইতিহাসের নির্দেশ মেনে চলেছেন।

‘সাজাহান’ নাটকের ঘটনাপর্ধ্য, চরিত্রের মিকা প্রভৃতি আলোচনা করলে নাটকটির ঐতিহাসিক যথার্থ নির্ণয় করা যাবে। ‘সাজাহান’ নাটকের আরম্ভ হয়েছে ১৬৫৮ খ্রীষ্টাব্দের ডিসেম্বরের শেষের দিকে (সময়ের) দৈহিক অস্থস্থতার জন্ত তার কিছুদিন আগে তিনি দিল্লী থেকে মুম্বাই গমন। নজমুদ্দৌলার মাঝামাঝি সময়ে সাজাহান অনেকটা স্থব্র হয়ে উঠেছিলেন। সময়ের রাজনৈতিক অবস্থাও নাটকে যথামতভাবে বিবৃত হয়েছে।<sup>৫৫</sup> বিজ্ঞানজ্ঞান উত্তরাধিকার নিয়ে যে সময় ঘটনা ও যুদ্ধবিগ্রহ সংঘটিত হয়েছিল, তার মধ্যেই এই নাটকে পাওয়া যায়। সাজাহান বিরুদ্ধে জয়সিংহ ও সোলেমানের যুদ্ধ ও মোবারকের বিরুদ্ধে যুদ্ধ

৫৪। বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস ( দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫৬-১৩৫৭ )।

৫৫। “By the middle of November Shah had recovered sufficiently to be told of important matters which had been kept from him. One

সিংহ ও কাশিম খাঁর যুদ্ধ এবং তার ফলাফল কাহিনী, ইতিহাসে স্থানান্তরিত এবং তাঁহার স্বাভাৱ্য ও মৌর্যদের শোচনীয় পরিণতিও ইতিহাস-র গুণপনা সম্বন্ধে পুঙ্খবস্তু পুরুষ চরিত্রগুলির মধ্যে একমাত্র দিলদার চরিত্র ছাড়া নাটকের মতে দারার ঐতিহাসিক। নাটকের শেষদৃশ্যে সাজাহান ওরংজীবকে ক্ষমা প্রার্থনা করলে ঘটনাও ঐতিহাসিক নয়।<sup>৫৬</sup> নারী-চরিত্রগুলির মধ্যে মহামায়া ও পিয়াসাজাহানের চরিত্র হলেও সম্পূর্ণ ইতিহাসবিরোধী বলা যায় না। মহামায়া চরিত্রের পরিকল্পিত তুচ্ছ টেন্ডার রাজস্বান গ্রন্থ থেকে সংগ্রহ করা হয়েছে। স্বজাতির নৃত্যগীতপ্রবণ আমোদ-প্রমোদপ্রিয় চরিত্রটি সম্মুখে রেখেই তিনি সঙ্গীতপ্রিয়া স্বরসিক। পিয়াস চরিত্রটি অঙ্কন করেছেন। ঘটনাবিস্তার, চরিত্রসৃষ্টি, পরিবেশ বচনা ও পরিণতি—সমস্ত দিক থেকেই বিচার করলে ‘সাজাহান’ নাটকের ঐতিহাসিক বর্ণনামূলক অধীকার করা যায় না। নাট্যকার ঐতিহাসিক যুগজীবনের স্বরূপধর্মটিও ফুটিয়ে তুলতে সমর্থ হয়েছেন।<sup>৫৭</sup>

তবু নাটক ও ইতিহাস এক বস্তু নয়। ইতিহাসের তথ্যরূপকে নাট্যকার মানবীয় ঘাতপ্রতিঘাতের সাহায্যে জীবন্ত করে তোলেন। শেক্সপীয়ার প্লটাকের সুবিখ্যাত ‘জীবনী’ গ্রন্থ অথবা হলিনসেডের ‘কাহিনী’কে নতুন করে প্রাণবশে সমৃদ্ধ করে তুলেছিলেন। শেক্সপীয়ারের তুলনা একমাত্র শেক্সপীয়ার নিজেই। তবু হিজেন্সলাল ‘নরজাহান’ ও ‘সাজাহান’ নাটকে অন্তত শেক্সপীয়ারীয় ট্রাজেডি-চেতনা ও গঠনশৈলীকে অনেকখানি সার্থকভাবে অনুসরণ করতে সমর্থ হয়েছেন। এই নাটকটিতে ঘটনাবিস্তারে অযথা জটিলতা নেই। সাজাহানের রাজত্বের শেষদিকের

was that Suja had crowned himself and was advancing from Bengal... Soon afterwards equally alarming news arrived from Gujrat. There Murad had crowned himself from 5th December, and formed an alliance with Aurangzeb. Short History of Aurangzeb : Sarker, Page 48. ‘সাজাহান’ নাটকের

সাজাহানকে বলেছেন : ‘সুজা, বঙ্গদেশে বিজ্ঞান করেছেন বটে, কিন্তু এখনও চরিত্রগুলির মীমাংসা মৌর্যদের গুণের সমষ্টি নাম নিয়ে বসেছে, আব দাক্ষিণাত্য থেকে ওরংজীবের হু-একটি মৌলিক

৫৬। “During the last days of Shah Jahan, her (Jahanara) conquered his just resentment and he had at last secured her. শেক্সপীয়ারের চারখানি refusals, a pardon to Aurangzeb for the wrongs he had done. (ম্যানুস্ক্রিপ্ট) স্বরূপত ও রূপগত Short History of Aurangzeb : Sarker, Page 120.

৫৭। এই প্রসঙ্গে ওরংজীব ও তাঁর যুগ-কালের শ্রেষ্ঠ ইতিহাসবিদ শেক্সপীয়ারের প্রথম বহুতময় ব্যঙ্গনা Short History of Aurangzeb গ্রন্থের তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ অধ্যায়ের স্বরূপধর্মকেও প্রভাবিত অধ্যায়ের সঙ্গে ‘সাজাহান’ নাটকটি মিলিয়ে পড়লেই এর ঐতিহাসিক



নাট-২। প্রসিদ্ধ সমালোচক ব্রাভলে শেক্সপীরের 'কিং লীর' নাটকের সমালোচনার  
সঙ্গে ট্রাজেডির স্বরূপবৈচিত্র্য প্রসঙ্গে একটি মৌলিক প্রশ্ন তুলেছেন :

বক্তব্যঃ reader of Hamlet, Othello or Macbeth is in no danger of forgetting, when the catastrophe is reached, the part played by the hero in bringing it on. His fatal weakness, error, wrong-doing continues almost to the end. It is otherwise with king Lear. When the conclusion arrives, the old king has for a long while been passive. We have long regarded him not only as 'a man more sinned against than sinning', but almost wholly as a sufferer, hardly at all as an agent.<sup>৬১</sup>

হামলেট, ম্যাকবেথ জাতীয় চরিত্রে যে মারাত্মক দুর্বলতা, ভ্রান্তি ও ক্রিয়াশীলতা আছে, লীর চরিত্রে তার একান্ত অভাব লক্ষণীয়। তাঁর পরিণামের জন্ত নিজের ভ্রান্তিমূলক কার্যকলাপ কিয়দংশ দায়ী হলেও, আপাতদৃষ্টিতে তিনি নিষ্ক্রিয়—একটার পর একটা দুঃখভোগই তিনি করে চলেছেন। 'কিং লীর' নাটকের সঙ্গে 'সাজাহান' নাটকের অনেক পার্থক্য আছে, কিন্তু ট্রাজেডি-পরিকল্পনার দিক থেকে হিজেজলাল এই নাটকে শেক্সপীর-প্রদর্শিত রাজা লীরের ট্রাজেডি-পরিকল্পনার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। 'সাজাহানকে'-কে 'Tragedy of suffering' বলা যায়। দ্বিতীয়ত, বাহু নিষ্ক্রিয়তা সত্ত্বেও সাজাহান চরিত্রে অন্তর্দ্বন্দ্বের অভাব নেই এবং সাজাহানের দুর্বলতা তাঁর ট্রাজেডিকে সক্রিয় করে তুলেছে। কারণ যে কোনো প্রকার দুঃখভোগই ট্রাজেডির বিষয়বস্তু হয় না—সেই দুঃখ চরিত্রের অন্তর্নিহিত দুর্বলতাপ্রসূত হওয়া চাই, অবশ্য তার সঙ্গে খানিকটা বহিরাগত কারণও থাকে।<sup>৬২</sup> নাটকের প্রথমার্ধের প্রথম দৃশ্যেই সাজাহানের দৈহিকসত্তার স্বরূপ লক্ষণীয়—একদিকে পিতা সাজাহানের স্নেহ-দৌর্বল্য, আর একদিকে সম্রাট সাজাহানের ক্রোধ-সত্তা—এই দুয়ের সংঘাত সাজাহানের চিন্তে যে স্বন্দেহ সৃষ্টি করেছে, তাই হিজেজলাল চরিত্রের স্বজপাত। পিতার স্নেহাধিক্য সত্ত্বেও সম্রাট অবাধ্য

৬১। Shakespearean Tragedies (1941), Lecture VIII. Page 280.

৬২। হেগেলের ট্রাজেডির স্বরূপ প্রসঙ্গে ব্রাভলে বলেছেন : "No mere suffering or misfortune, no suffering that is due in great part from human agency, and in some degree from the will of the sufferer, is tragic, however pitiful or dreadful it may be."—Hegel's Theory of Tragedy : Oxford Lectures on Poetry (1923), Page 81.

ও দুর্ধীনীত। জাহাঁনাহার নির্দেশে ও দারার অহরোধে পিতা সাজাহানের মধ্যে সন্নাট সাজাহান ক্ষেপে উঠেছেন: “তবে তাই হোক! তারা জাহক যে সাজাহান শুধু পিতা নয়—সাজাহান সন্নাট।” সাজাহান একই সঙ্গে তাঁর শিষ্যসভা ও সন্নাটসভা রক্ষার জন্য যে চেষ্টা করেছেন, তার মধ্যেই ছিল এক মারাত্মক ত্রুটি। (সাজাহান স্নেহ দিয়ে তাঁর ‘উদ্ধৃত বিজয়ী পুত্র’-কে বশীভূত করতে চেয়েছিলেন। কিন্তু তাঁর শিষ্যসভা ও সন্নাটসভা ঔরংজীবের কাছ থেকে নির্মম আঘাত পেয়েছে।) প্রথমাত্মক শেবদৃশের মধ্যেই সাজাহান চরিত্রের আর একটি দিক ফুটেছে।—শান্ত ও নিস্তরঙ্গ চরিত্রের মধ্যে প্রবল আলোড়নের সৃষ্টি হয়েছে। আগ্রাহর্গের পতনের জন্য ‘human agency’ ঔরংজীব যেমন দায়ী, তেমনি ‘agency of the sufferer’ অর্থাৎ সাজাহানও অনেকখানি দায়ী। তিনি নিজেই স্বীকার করেছেন: “সব দোষ আমার। আমি স্নেহবশে ঔরংজীব পক্ষে যা চেয়েছিল সব দিয়েছিলাম। ওঃ, আমি এ স্বপ্নেও ভাবি নি।”

আগ্রাহর্গের পতন ও নিজের বন্দীদশার জন্য সাজাহানের এই ব্যক্তিগত দায়িত্বের বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে, তাঁর অপরিমেয় স্নেহই বুদ্ধিব্রংশের কারণ হয়েছে। আগ্রাহর্গের অভ্যন্তরে বন্দী সাজাহান একটির পর একটি আঘাতে জর্জরিত হয়ে উঠেছেন। বহির্জগৎ সাজাহানের কাছে চিররুদ্ধ, কিন্তু এই অবস্থায় হতভাগ্য সন্নাটের হৃদয়ের স্নেহকোমল অংশটিতে এক-একটি দুর্ঘটনা চরম আঘাত হেনেছে। সাজাহানের অন্তর্জীবনের এই অসহায় আত্মধ্বনি তাঁর হৃদয়কে চঞ্চল করে তুলেছে: “দেখি যদি দারাকে রক্ষা করতে পারি।—তাকে তারা হত্যা করতে যাচ্ছে। আর আমি এখানে নারীর মত, শিশুর মত নিরুপায়। চোখের উপরে এই সব দেখছি অশ্রু খাচ্ছি, ঘুমোচ্ছি, বঁচে রয়েছি।” সাজাহান চরিত্র বাইরের দিক থেকে নিষ্ক্রিয় বলেই মনে হয়, কিন্তু চরিত্রের অন্তঃস্থলে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার অভাব নেই।

নাটকের শেষে সাজাহান ঔরংজীবকে মার্জনা করেছেন। মৃত্যু বা নাটকের “বিপত্তি-সম্মাধান”-ই যে ট্রাজেডির এক ও অপরিহার্য রীতি এ কথা বলা যায় না।<sup>৩৩</sup> ট্রাজেডির মৃত্যুপরিণাম বিপত্তিসূচক পরিণতি অপেক্ষাকৃত আধুনিককালে বিস্তৃততর অর্থলাভ করেছে। হেগেল এমন কথাও বলেছেন যে একটি সমাধানের (Solution)

৩৩। “Indeed, we might say that death never really matters in a tragedy..... tragedy assumes that death is inevitable and that its time of coming is of no importance compared with what a man does before his death.”

মধ্যেও ট্রাজেডির উপসংহার রূপান্তরিত হতে পারে। ৬৪ নং 'সাজাহান' নাটকে সাজাহানের মৃত্যু হয় নি, এমন কি স্পষ্টত কোনো বিপত্তিজনক সমাধান হয় নি। কিন্তু তার জ্ঞাত সাজাহান চরিত্রের ট্রাজিক-ব্যাঙ্গনা বিন্দুমাত্র স্পষ্ট হয় নি। একদিকে দারা, হুজা ও মোরাদের পিতা সাজাহান পুত্রবিরোধের বেদনায় অধীর ও উন্মাদ, অন্যদিকে সেই পুত্রস্বামী ঔরংজীবের প্রতি তাঁর পিতৃহৃদয়ের অশার মমতা! বাৎসল্য-বৃত্তির মধ্যে এই ভেদ সৃষ্টি কবে নাট্যকার সাজাহানের বিভক্ত আত্মার আত্মক্ষয়কারী চিত্র এঁকেছেন। শেষ দৃষ্টে ঔরংজীবকে মার্জনা করার সময় সাজাহানের এই বিভক্ত বাৎসল্যবৃত্তির সূক্ষ্ম ব্যঙ্গনাটি লক্ষণীয় : “না, আমি আর সম্রাট হয়ে বসতে চাই না। আমার সন্ধ্যা ঘনিষে এসেছে—এ সাম্রাজ্য তুমি ভোগ কর পুত্র! এ মণিমুক্তার মুকুট তোমার।—আর মার্জনা! ঔরংজীব—ঔরংজীব! না, সে সব মনে করব না! ঔরংজীব!—তোমার সব অপরাধ ক্ষমা করলাম।” এই দৃষ্টে ঔরংজীবের প্রতি বিন্দুমাত্র সহানুভূতি জাগে না। জাহানারার জ্বালাময়ী সমালোচনা, দিলদারের কঠোর শ্লেষবাক্য ও জহরতের মর্মভেদী ভৎসনা ও অভিশাপের মধ্যে ঔরংজীব নিতান্ত অশ্রদ্ধার পাত্রই হয়ে উঠেছেন। অপর পক্ষে ঔরংজীবকে ক্ষমা করার মধ্যে পিতা সাজাহানের ট্রাজেডিই নিবিড়তর হয়ে উঠেছে।

ঔরংজীব চরিত্রটিও জীবন্ত হয়ে উঠেছে। ঔরংজীব অসাধারণ দৈহিক ও মানসিক শক্তির অধিকারী। তাঁর আপাত-বিরোধী-বৃত্তিসম্বিশিষ্ট বিচিত্র চরিত্রের সমালোচনা একাধিক চরিত্রের উক্তির মাধ্যমে শোনা যায়। দিলদার ঔরংজীব সম্পর্কে বলেছেন : “সাঁতার দেয়, ভাঙ্গায় হাটে, আবার আকাশে উড়ে।” সিংহাসনের জ্ঞাত যে কোনো প্রকার দুর্কর্মই তিনি করতে পারেন, কিন্তু প্রয়োজন হলে বা বেগতিক দেখলে মক্কা ও খোদার দোহাই দিতেও তিনি বিন্দুমাত্র কুণ্ঠিত হন না। এমন কি জাহানারার তীব্র আক্রমণে যখন সমস্ত পরিক্ষেপ ঔরংজীবের বিরুদ্ধে, তখনও তিনি উপস্থিতবুদ্ধি ও কপট অভিনয়ের দ্বারা এই সঙ্কটময় পরিস্থিতি অতিক্রম করেছেন (২।৫)। ঔরংজীব রাজনৈতিক কূটকৌশলে সিদ্ধ, তা ছাড়া যে কোনো বিরুদ্ধ পরিবেশকে আয়ত্তে আনার জ্ঞাত তাঁর বুদ্ধির অভাব হত না। নাট্যকার ঔরংজীব চরিত্রের মধ্যেও স্বস্তির সঞ্চার করেছেন। দারার মৃত্যুদণ্ডজ্ঞা জারী করার সময়

৬৪। “But the usage of the word ‘tragedy’ is comparatively recent ; it leaves us without a name for many plays, in many languages, which deal with unhappiness without ending unhappily, and Hegel takes the word in its older and wider sense.”—Hegel’s Theory of Tragedy : Oxford Lectures on Poetry : Bradley, Page 70.

তঁার চরিত্রবন্দ্য পরিষ্কৃত হয়েছে। পঞ্চম পঞ্চম দৃশ্যে ঔরঙ্গজীবের চরিত্রের প্রতিক্রিয়ার একটি সংক্ষিপ্ত ছবি আছে—“দারার ছিন্ন শির,” “হাজার হাজার দেহ” ও “মোরাদের কবছ” ঔরঙ্গজীবের সামনে ছায়াছবির মতো ভেসে উঠেছে। এই প্রতিক্রিয়াধর্মী উত্তপ্ত চিন্তার আলোড়ন নিতান্ত সঙ্কীর্ণ স্থান অধিকার করে—বিস্তৃতিতে ও গভীরতায় ট্রাজেডির নাগকের মর্যাদা পায় নি। এই দৃশ্যটি দারার মৃত্যুর ছায়াছবি বা ব্যাকস্কোর প্রেতাঙ্গাদর্শন, কিংবা হামলেটের পিতার প্রেতাঙ্গাদর্শনের মতো গভীরার্থছোতক নয়। তাই শেষদৃশ্যে সাজাহানের নিকট ক্ষমাপ্রার্থনার মধ্যে ঔরঙ্গজীবের বিবেক-দংশনপ্রসূত অল্পতাপের চিত্রটির মধ্যে আকস্মিকতা আছে। রাজনৈতিক চাল ও বিবেকবুদ্ধির মধ্যে তেমন গভীরাত্মীয় ভন্দ্য এখানে নেই। তাই শেষদৃশ্যে ঔরঙ্গজীব চরিত্রে শিল্পগত অপূর্ণতা আছে।

সাজাহানের চার পুত্রের চরিত্রের বিভিন্নতা ও বৈশিষ্ট্য সুস্পষ্টভাবেই ফুটে উঠেছে। দারা চরিত্রটি অপেক্ষাকৃত বিস্তৃতভাবে রূপায়িত করা হয়েছে। দারা পিতৃভক্ত সন্তানবৎসল পিতা ও পত্নীপ্রেমিক স্বামী। দর্শন-উপনিষদে তঁার পাণ্ডিত্য থাকলেও জীবনযুদ্ধে তিনি তেমন পারদর্শী ছিলেন না।<sup>৬৫</sup> তঁার হৃভাগ্য ও মৃত্যুদৃশ্য দর্শকদের মনেও বেদনার সঞ্চার করে। (কিন্তু দারার মৃত্যু শোকাবহ ও করুণরসাত্মক (Pathetic) হলেও ট্রাজিক হয়ে উঠতে পারে নি; তবে সেই করুণ-সংবেদন সাজাহানের ট্রাজেডিকে বিশদ করার সাহায্য করেছে।) ‘সাজাহান’ নাটকে জাহানারার চরিত্রটি অগ্নিরেখায় ফুটে উঠেছে। এই প্রথর ব্যক্তিত্বশালিনী বুদ্ধিমতী সম্রাটকন্যা নাটকের পূর্বাপর আপন বৈশিষ্ট্যে সমৃদ্ধ। জাহানারা অগ্নায়-অসহিষ্ণু। সাজাহান চরিত্রের অতিরিক্ত স্নেহদোর্বল্যের পাশে জাহানারা যেন তঁার চারিত্রিক দৃঢ়তার দ্বারা একটি ভারসাম্যের সৃষ্টি করেছেন। তিনি সাজাহানের নির্দেশকে নির্বিচারে মেনে নিতে পারেন নি। তাই তিনি স্পষ্টই বলেছেন: “পুত্র কি কেবল পিতার স্নেহেরই অধিকারী? পুত্রকে পিতার শাসনও করতে হবে।” জাহানারাই সাজাহানের কর্তব্যপরায়ণ সম্রাটসন্তাকে উদ্বোধিত করেছেন। বন্দী পিতার মুক্তির জন্তু তিনি ঔরঙ্গজীবকে অহুন্নয় করেন নি, তিনি প্রকাশ্য দরবারে তাঁকে স্নেহভীর্ণ বাক্যবাণে জর্জরিত করেছেন। জাহানারার আভিজাত্য, তেজস্বিতা ও ব্যক্তিত্বের কাছে কপট-কৌশলী ঔরঙ্গজীবও কোনো কোনো সময় ম্লান হয়ে পড়েছেন। শেষদৃশ্যে সাজাহানের অহুরোধে ঔরঙ্গজীবকে ক্ষমা করার মধ্যেও তঁার বিস্ময় হৃদয়ের

৬৫। “Dara was a loving husband, a doting father, and a devoted son, but as a ruler of men in troubled times he must have been a failure.”—A Short History of Aurangzib (1933): J. N. Sarker, Page 46.

মর্মযাতনায় বহুতরিত নয়। জাহানারা চরিত্র সম্পর্কে নাট্যকারের আর একটি শক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। জাহানারা বীরাননা—প্রত্যক্ষ রাজনীতির সঙ্গেও তাঁর সম্পর্ক আদ্যোপাধ্যায়ের জন্ত তাঁর নারীমূলভ স্নেহমমতা বিন্দুস্রাবী সজ্জিত হয় নি। কথ্য পিতৃস্নেহের শয্যায় তিনি কলাগময়ী মাতার মতোই তাঁকে সেবা করেছেন, মাঝে মাঝে পিতৃচিন্তিত পিতাকে স্নেহ-শাসনও করেছেন।

‘জাহান’ নাটকে দিলদার চরিত্রটি সৃষ্টি আকর্ষণ করে। দিলদার প্রথমে হিন্দোলীমোরাদের বিদূষক। পরবর্তীকালে তিনি ঔরংজীবের পার্শ্ববর্ষের পদে উন্নীত হয়েছিলেন। নাটকের শেষদিকে দিলদার ঔরংজীবের কাছে তাঁর প্রকৃত পরিচয় দিয়েছেন। তিনি এশিয়ার বিজ্ঞতম সূরী মীর্জা মহম্মদ নিয়ামৎ খাঁ হাজী—রাজনৈতিক অভিজ্ঞতা লাভের জন্ত তিনি ‘পারিবারিক বিগ্রহের’ মধ্যে জড়িত হয়ে পড়েছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের গভীররসাত্মক ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে মাঝে মাঝে হাস্যরস সৃষ্টির চেষ্টা করেছেন। কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তাঁর এই জাতীয় প্রচেষ্টা ব্যর্থতায় পরিণত হয়েছে। মধ্যযুগের রাজা-বাদশাদের অপদার্শ সভাসদ, ভাঁড়জাতীয় চরিত্রের বিশেষত্ববর্জিত স্থূল রসিকতায় নাটকের কোনো সমৃদ্ধি ঘটে নি, শুধু স্তরাক্রান্তই করেছে। বন্দররাজ (নূরজাহান), বাচাল (চন্দ্রগুপ্ত) জাতীয় চরিত্র সৃষ্টির মধ্যেও নাট্যকারের কোনো কৃতিত্বের পরিচয় পাওয়া যায় না। হাস্যরসের মধ্যেও স্থূল মনোবল্লবিত্ব ছাড়া আর কিছুই নেই। এই বিশেষত্ব-বর্জিত চরিত্রগুলি যাত্রার বিদূষকশ্রেণীর চরিত্রেরই এক-একটি উন্নত সংস্করণ মাত্র। দিলদার চরিত্রটি এর একমাত্র ব্যতিক্রম।

দিলদার চরিত্রের দুটি সত্তা পাশাপাশি বিস্তারিত। ‘এশিয়ার বিজ্ঞতম সূরী’ বিদূষকের ছদ্মবেশ ধারণ করেছে। তাই দিলদারকে একটি ‘সিরিয়োকমিক’ চরিত্র বলা যায়। দিলদারের বান্ধবের আড়ালে আছে একটি গভীর সত্যদৃষ্টি। নানাপ্রকার আভাসে, ইঙ্গিতে দিলদার তৎকালীন আবর্তনস্থূল রাজনৈতিক জীবনেরই বিচিত্র ভাস্কর্য রচনা করেছেন। দিলদারের হাস্যরসের মধ্যে আছে বাকচাতুর্য (wit) স্তকঠিন প্লেসব্যাক (pun) ও বিজ্ঞপাত্মক মনোভঙ্গি (satire)। স্থূল-হাস্যরস ও অতিরঞ্জিত ভাঁড়ামি দিলদার চরিত্রে অন্তর্গত। দিলদার তাঁর বহুস্তরীয় উক্তির মাধ্যমে মোরাদের নিরুদ্ভিকতার সমালোচনা করেছেন। ঔরংজীবের পার্শ্ববর্ষ হিসাবে দিলদার ঔরংজীবকে তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গোক্তি ও সমালোচনা করতেও ছাড়েন নি।—প্রকাশ্য রাজনীতির সঙ্গেও তিনি একটু জড়িয়ে পড়েছেন। দিলদার চরিত্রের আপাত-সূর্য্যতার আড়ালে একটি সংবেদনশীল স্বর ছিল। দাবার মৃত্যুদৃষ্টের মধ্যে দিলদারের ছদ্ম-আবরণ অপসারিত হয়েছে—এক দুহুর্তে এক ককণাকাতর মৃত্যুতরহীন অনালস্ত

দর্শনাত্মক মূল্যবোধ আশ্রয় করেছেন। পাপী ও ঐরাজীবের বিবেক জাগিয়ে দিয়েছেন দিলদার—বিদায়মুহুর্তে ভারত-ঈশ্বর ও ঐরাজীবের ঐশ্বর্যকে পদাধাত করতেও তাঁর বাধে নি। ‘সাজাহান’ নাটকের দিলদার বিদূষক, পারিষদ, অনাসক্ত ব্রাহ্মী, ঐরাজীব চরিত্রের সমালোচক ও করুণাকাতর হৃদয়বান দার্শনিক।

দিলদার চরিত্রটির উপরে শেক্সপীয়রের ‘ফুল’ (fool) চরিত্রের প্রভাব আছে। ৬৬ শেক্সপীয়রের এই শ্রেণীর চরিত্রের বৈচিত্র্য বিস্ময়কর। সুবিখ্যাত হাঁশুরসিক অভিনেতা Kempe-র আদর্শে শেক্সপীয়র এই শ্রেণীর চরিত্র সৃষ্টি করেছেন। কিন্তু বিচিত্রপ্রতিভাধর শেক্সপীয়র এই জাতীয় বিদূষক চরিত্রের মধ্যেও নানা রূপবৈচিত্র্য সৃষ্টি করেছেন। ৬৭ দিলদারকে ‘court jester’ জাতীয় চরিত্র বলা যায়। কোনো কোনো সমালোচক দিলদারের সঙ্গে “কিং লীয়র” নাটকের ‘ফুল’ চরিত্রের তুলনা করেছেন। ‘ফুল’ রাজা লীয়রকে তাঁর কন্যাদের সম্পর্কে সতর্ক করার চেষ্টা করেছিল, মোরাদ ও ঐরাজীব সম্পর্কেও দিলদারের সতর্কতামূলক সংকেত লক্ষণীয়। কিন্তু ‘এহো বাহু’—স্বরূপত লীয়রের মূলের সঙ্গে দিলদারের কোনো তুলনাই হতে পারে না। ‘ফুল’ লীয়রের ট্রাজেডির অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ, কিন্তু সাজাহানের ট্রাজেডির সঙ্গে দিলদারের কোনো যোগ নেই। ৬৮ তা ছাড়া, দিলদার চরিত্রটি ক্রমশই তার বহুশ্রমের বৈতন্য ব্যক্তি হারিয়ে ফেলেছে—‘কমিক’ উপাধান ধীরে ধীরে শূন্যতায় মিলিয়ে গিয়ে একটি ‘সিরিয়াল’ চরিত্রেই পরিণত হয়েছে। রাজা লীয়রের ‘ফুল’ শেক্সপীয়রের অনবদ্য সৃষ্টি—বিজ্ঞানজ্ঞান হয়তো তার ছায়ায় দিলদারকে গড়ে তৈরি করেছিলেন, কিন্তু নাটকের মাঝখানেই লক্ষ্যভ্রষ্ট হয়েছেন।

শিয়রা চরিত্রটির মধ্যে নাট্যকার কোতুকরস পরিবেশন করেছেন, কিন্তু নাটকের গভীর পরিবেশের মধ্যে শিয়রার লঘুচপল সংলাপ ও ‘দিল্লীর লাডু’-র বায়না নিতান্ত বিসদৃশ হয়েছে। জহরৎ চরিত্রের সংলাপের মধ্যেও অসম্ভাব্যতা ও

৬৬। “লীয়রের যেমন ফুল (Fool), মোরাদের তেমনি দিলদার।”

বিজ্ঞানজ্ঞান, পৃঃ ১৮৩ : নবকৃষ্ণ বোষ।

৬৭। “There are roughly two types of fools. One, half wit, half natural; the other, part fool, part knave. Each type has many varieties, and an astonishing number of these varieties are to be found in Shakespeare.”

—Shakespeare’s Clowns : in *Shakespearean Comedy*, Page ৬০ : Gordon.

৬৮। ব্রাহ্মণে বর্ণনা ই বলেছেন : “Imagine a tragedy without him, and you hardly know it. To remove him would be like removing the harmony, as the harmony of a picture would be spoiled if one of the colours were extracted.”

—Shakespearean Tragedy (1941), Page 311.

ও অভিনাটকীয় উজ্জ্বল আছে। মহামায়া চরিত্রটির মধ্যে রাজপুত রমণীর আদর্শবাদ ও দেশপ্রেমিকতা জলন্তরূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘সাজাহান’ নাটক সঙ্গীতসমৃদ্ধ—কয়েকটি বিখ্যাত দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত সন্নিবেশিত হয়ে নাটকের বর্ধাদা বাড়িয়ে দিয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের অগ্রাগ্রহ নাটকের তুলনায় ‘সাজাহান’ নাটকে অভিনাটকীয় উপাদান অনেক কম।

॥ ১২ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের মোগল-রাজপুত সম্পর্কিত শেষ ঐতিহাসিক নাটক ‘সাজাহান’। (এর পর তিনি হিন্দুযুগের ইতিহাস অবলম্বন করে দুখানা নাটক রচনা করেন—‘চন্দ্রগুপ্ত’ ও ‘সিংহল-বিজয়’। জনপ্রিয়তা ও মঞ্চসাক্ষ্যের দিক থেকে ‘সাজাহান’ নাটকের পরেই ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের (১৯১১) স্থান। মোগল-রাজপুত সম্পর্কিত ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে ঐতিহাসিক উপাদানের মধ্যে যে সুবিধা ছিল, হিন্দুযুগের ইতিহাস সম্পর্কে ঠিক সে কথা বলা যায় না। তা ছাড়া অর্ধ-শতাব্দীপূর্বে ইতিহাস-গবেষণার স্থানও ছিল নিতান্ত সঙ্কুচিত।) নাট্যকার নিজেই নাটকের ভূমিকায় কৈফিয়ত দিয়েছেন: “হিন্দু রাজত্বকালীন নাটক—এই আমার প্রথম। এতদিন মুসলমান কাল সম্বন্ধেই নাটক লিখিতেছিলাম কেন, তাহা বোধ হয় পাঠক বুঝিতে পারিতেছেন।—মুসলমান ইতিহাসকারগণ নিজের পরাজয়গুলি গোপন করিলেও নাটক লিখিবার যথেষ্ট উপকরণ রাখিয়া গিয়াছেন। হিন্দু ইতিহাসকারগণ আপনাদের বিজয়কাহিনী পর্যন্ত গোপন করিয়াছেন।”—নাট্যকারের স্বীকৃতি থেকে আরও জানা যায় যে পুরাণ ও গ্রীক ইতিহাস মিলিয়ে চন্দ্রগুপ্তের জীবনবৃত্তের যে অংশটুকু তিনি সংগ্রহ করেন, তাকে ভিত্তি করেই তিনি নাটকখানি রচনা করেন, অবশ্য কোনো কোনো ক্ষেত্রে তাকে কল্পনার আশ্রয়ও নিতে হয়েছে। চন্দ্রগুপ্ত যে চাণক্যের বৈমাত্রেয় ভাষ্করকে সিংহাসনচ্যুত করে চাণক্যের সাহায্যে এক বিশাল সাম্রাজ্যের অধীশ্বর হন, সেটুকু তিনি পুরাণ থেকে সংগ্রহ করেছেন। সেলুকস, অ্যান্টিগোনাস ও হেলেনাসের মতো গ্রীক রাজাদের মূলে আছে গ্রীক ইতিহাস।

উপাদানের স্বল্পতা সত্ত্বেও চাণক্যের মতো মোটামুটিভাবে ইতিহাসের মূল গতিরেখা অনুসরণ করা হয়েছে। ভাষ্কর, ভাষ্করী, ক্রিঃবদন্তী, জাস্টিন প্রমুখ প্রাচীন ঐতিহাসিকদের মতে চন্দ্রগুপ্ত নীচবংশীয় রাজা ছিলেন। কিন্তু সাহেবও চন্দ্রগুপ্তকে ‘অবৈধ নৃপতন’ হিসাবেই উল্লেখ করেছেন। অবশ্য চাণক্যের ঐতিহাসিকদের মতে

চন্দ্রগুপ্ত ছিলেন ক্ষত্রিয়<sup>৬৯</sup>। চন্দ্রগুপ্ত যে তাঁর বৈমাত্রেয় তাই সন্দেহ নাই। তিনি নিমিত্ত হয়েছিলেন, এ কথাও অনৈতিহাসিক নয়।<sup>৭০</sup> আলেকজান্ডারের সৈন্যবাহিনী সাক্ষাৎকারের বিবরণ প্লুটার্ক, জাস্টিন প্রভৃতির মত থেকেও জানা যায়। পরবর্তী কালের ঐতিহাসিকরাও এ বিষয়ে প্রাচীন ঐতিহাসিকদের মতই সমর্থন করেছেন। সেলুকস ও অ্যাক্টিগোনাসের বিরোধ ও পরাজিত সেলুকসের সঙ্গে চন্দ্রগুপ্তের বৈবাহিক সম্পর্কের ইতিহাসস্বীকৃত ঘটনা।<sup>৭১</sup> বিষ্ণুগুপ্ত, কোটিল্য বা চাণক্য এই যুগের একজন খ্যাতনামা ঐতিহাসিক ব্যক্তি। অর্থশাস্ত্রপ্রণেতা এই কুশাগ্রবুদ্ধি তেজস্বী ব্রাহ্মণ যে চন্দ্রগুপ্তের রাজ্যপ্রাপ্তির মূলে, এ কথা ঐতিহাসিকেরা একবাক্যে স্বীকার করেছেন।<sup>৭২</sup> চন্দ্রগুপ্ত যে নন্দকে পরাজিত করার জন্য পার্বত্যজাতির সাহায্যগ্রহণ করেন, এ বিবরণ তিনি ‘মুদ্রারাক্ষস’ নাটক থেকে সংগ্রহ করেন। শ্বিথ সাহেবও প্রকারান্তরে এ অভিমত স্বীকার করেন। তবে (বিজ্ঞানজ্ঞান এই উপ-কাহিনীটির মধ্যে চন্দ্রকেতু-ভগিনী ছায়ায় যে অস্বাভাবিকতা সংযোজিত করেছেন তা সম্পূর্ণ কাল্পনিক—এর কোনোই ঐতিহাসিক ভিত্তি নেই। অ্যাক্টিগোনাস ও সেলুকসের বিরোধ ঐতিহাসিক হলেও অ্যাক্টিগোনাসের হেলেনের প্রতি প্রেম ও তার জন্মরহস্যের পরিকল্পনা সম্পূর্ণভাবেই কাল্পনিক।)

‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের একটি বহু-আলোচিত সমস্যা এর কেন্দ্রীয় চরিত্র সম্পর্কিত। নায়ক কে—চন্দ্রগুপ্ত না চাণক্য? এই প্রশ্নের মীমাংসা করতে হলে নাটকের মূল প্রতিপাত্ত বিষয় কি, তা সর্বপ্রথম লক্ষ্য করা প্রয়োজন। ভূমিকায় নাট্যকার চন্দ্রগুপ্তের জীবনবৃত্তান্তেরই সম্ভাব্য উপাদানগুলির কথা আলোচনা করেছেন। স্তবরাং চন্দ্রগুপ্তের জীবনবৃত্তান্তই নাটকের প্রতিপাত্ত বিষয়। ভূমিকায় নাট্যকার আরও স্পষ্ট করে বলেছেন : ‘সেকেন্দার সাতার ভবিষ্যৎ বাণী (যে চন্দ্রগুপ্ত সম্রাট হইবেন)

৬৯। “It is therefore practically certain that Chandragupta belonged to a Kshatriya community, viz. the Moriya (Maurya clan)”

—Political History of Ancient India : H. C. Roychoudhury, Page 217.

৭০। “Whatever be the truth, young Chandragupta, in this way, incurred the displeasure of his kinsman Mahapadma Nanda, the reigning king of Magadha and was obliged to go into exile.”—Early History of India, Page 123 : V. A. Smith.

৭১। Ibid. Page 124-125.

৭২। “The adviser of the youthful and inexperienced Chandragupta in this revolution was Brahman Vishnugupta, better known by his patronymic Chanakya or his surname Kautilya, by whom he succeeded in seizing the vacant throne.” Ibid, Page 124.



চন্দ্রগুপ্তের ভবিষ্যদ্বাণী (যে মৌর্য রাজসম্রাজ্ঞী অশোকের হইবে) হইয়াছিল।" নাটকের প্রথম দৃশ্যে সিন্ধুনদতটে বিশ্ববিশ্রুত অশোকের শাহের সম্মুখে চন্দ্রগুপ্তের নির্ভীকতা, বীরোচিত আচরণ ও সেকেন্দার শাহের ভবিষ্যদ্বাণী নাটকের প্রতিপাদ্য বিষয়কে নির্দেশ করেছে। সেকেন্দার শাহ চন্দ্রগুপ্তকে ভবিষ্যদ্বাণী করেছিলেন যে, চন্দ্রগুপ্ত তাঁর হতবাক্য উদ্ধার করবেন এবং দিগ্বিজয়ী বীর হবেন। নাটকের প্রথম দৃশ্যে যে সম্ভাবনা বীজাকারে থাকে, তাই বিচিত্র ঘাত-প্ৰতিঘাতের মধ্য দিয়ে পরবর্তী দৃশ্য ও অঙ্কগুলির মধ্যে পল্লবিত হয়। 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকের প্রথম দৃশ্যে চারটি দৃশ্য। দ্বিতীয় দৃশ্যে বিজয় ব্রাহ্মণ চাণক্য কাত্যায়নের কাছে লুপ্ত ব্রাহ্মণশক্তিকে জাগিয়ে তোলার কথা বলেছেন। তৃতীয় দৃশ্যে নন্দের রাজসভায় চাণক্য ও মুরার অপমান এবং চাণক্য ও চন্দ্রগুপ্তের নন্দবংশ-ধ্বংসের প্রতিজ্ঞা গ্রহণ বর্ণিত হয়েছে। চতুর্থ দৃশ্যে নন্দবংশ ধ্বংসের উত্তোগপর্ব শেষ হয়েছে—এই দৃশ্যেই চাণক্যের মন্ত্রিগ্রহণ, চন্দ্রকেতুর সহায়তা ও ছায়ায় পূর্বরাগ বৃত্তান্ত সংযোজিত হয়েছে। হতবাক্য প্রথম দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্তকে কেন্দ্র করেই যে কাহিনী বিস্তৃত হয়েছে, এ বিষয় অস্বীকার করা যায় না।

দ্বিতীয় অঙ্কে কাহিনীর গ্রীক উপধারা অনেকখানি স্থান অধিকার করেছে। চাণক্যের রাজনৈতিক জীবনের সক্রিয়তা এই অঙ্কের একটি মূল কথাবস্তু। দ্বিতীয় অঙ্কের শেষ দৃশ্যে চন্দ্রগুপ্তের মনের দোলাচলবৃত্তি লক্ষ্যীয়। কিন্তু চাণক্যের বিচক্ষণতায় শেষ পর্যন্ত চন্দ্রগুপ্ত জয়ী হয়েছেন। চাণক্যের এই রাজনৈতিক কূটবুদ্ধি যে চন্দ্রগুপ্তের হতবাক্য পুনরুদ্ধারের জন্তই, এ সত্যটিও স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। তৃতীয় অঙ্কে নন্দের বৃত্তান্তও কেন্দ্র করে চন্দ্রগুপ্ত ও চাণক্যের বিরোধের বীজ উৎপন্ন হয়েছে। এই কর্তৃত্ব-সংঘর্ষের মধ্যে চন্দ্রগুপ্তের ব্যক্তিত্ব ফুটেছে, অতীতকে গ্রীক উপনিবেশ ধ্বংস করার মধ্যে তাঁর বাহুবলের পরিচয় পাওয়া যায়। এই অঙ্কেই 'গ্রীকত্বহিতা হেলেন ও পার্বত্যকম্প ছায়া চন্দ্রগুপ্তের মনে বিচিত্র আকর্ষণের সৃষ্টি করেছে। চতুর্থ অঙ্কে মন্ত্রী চাণক্য ও পিতৃ-চাণক্যের মধ্যে সংঘর্ষ হয়েছে। চন্দ্রগুপ্তের জাতির জন্ত চন্দ্রকেতু ও চাণক্য তাঁকে পরিত্যাগ করেছেন, তবুও এই স্বযোগে রাজনৈতিক সঙ্কটও ফেটে উঠেছে। চন্দ্রগুপ্তের সঙ্কটময় চাণক্য ও চন্দ্রকেতুর আবির্ভাবে সেলুকসের পরাক্রম হ্রাস পেয়েছে। ছায়া-হেলেন সম্রাজ্ঞী নূতন সঙ্কট এই অঙ্কে পরিষ্কৃত হয়েছে। পঞ্চম অঙ্কে চাণক্যের মন্ত্রিগ্রহণের মধ্য দিয়েই চাণক্য-কাহিনীর উপসংহার ঘটেছে। চাণক্যের মন্ত্রিগ্রহণের মধ্য দিয়েই চাণক্যের রাজনৈতিক জীবনের উপর আধিক্যপাতি করা হয়েছে। নাটকের চরিত্রগুলির আলোচনা করলে দেখা যায় যে চন্দ্রগুপ্তকে দিয়েই কাহিনী আঁকা হয়েছে।



চাণক্যর রাজনৈতিক জীবনের সূত্রপাত হল। শুধু নন্দবংশধ্বংসেই চাণক্যর আক্রমণ থেকেও তিনি চন্দ্রগুপ্তের রাজত্বকে রক্ষা করার জন্য নানা পদক্ষেপ গ্রহণ করেছিলেন। এমন কি চন্দ্রগুপ্তের কলাপের ক্ষতই তিনি অনেক সময় চন্দ্রগুপ্তের আদেশকেও অগ্রাহ্য করেছিলেন। ইংরেজ ঐতিহাসিকেরা চাণক্যকে মেকিয়াভেলির সঙ্গে তুলনা করেছেন; নাট্যকার সেই মতই গ্রহণ করেছেন। চাণক্য কাভায়নকে তাঁর রাজনীতি সম্পর্কে বলেছেন: “যখন ছুরি শানাচ্ছ, তখন মুখে হাসতে হবে, যখন পানীয়ে বিষ মেশাচ্ছ, তখন আলাপে মোহিত করতে হবে। এর নামই চাণক্যের রাজনীতি।—‘শূঠে শাঠ্যং সমাচরেৎ’ (৩৩)।” কতাহারা পিতা চাণক্য তাঁর হৃদয়ের শূণ্যতাকে প্রতিহিংসাবৃত্তি ও ক্ষমতামদমত্ততার দ্বারা পূরণ করে তুলতে চেয়েছিলেন। কিন্তু প্রতিহিংসাবৃত্তি একদিন চরিতার্থ হল। বাইরের উদ্ভাদনাও একদিন কমে এল। ক্ষণিক উদ্ভাদনার পরে মন যখন অবলাদগ্রস্ত হয়, তখন চাণক্য আবার তাঁর নিঃসঙ্গ হৃদয়ের হাহাকার শুনতে পান।

চতুর্থ অঙ্ক প্রথম দৃশ্য থেকেই চাণক্যের মানস জীবনের একটি ভাবান্তর ফিলক্ষ্য করা যায়। চাণক্যের কাছে পৃথিবীর সমস্ত সৌন্দর্য ও স্ববমা বার্থভায় পর্যবসিত হয়েছিল, কিন্তু নিঃসঙ্গ চাণক্য আকস্মিকভাবে গবাক্স খুলতেই পূর্ণচন্দ্রের মতো তাঁর কক্ষে প্রবেশ করে—বহুদিন পরে চাণক্য আবার স্বন্দরের পরিপূর্ণ মূর্তি দেখতে পেলেন। সেই মুহূর্তেই ভিক্ষুক ও ভিক্ষুকবালার প্রবেশ। ভিক্ষুকবালার কণ্ঠস্বরে চাণক্য আকস্মিকভাবে উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠেন। চাণক্যের শেষ দৃশ্যটি (৫১২) নাটকের মধ্যে শ্রেষ্ঠ দৃশ্য। এই দৃশ্যেই চাণক্যচরিত্রের পূর্বাপর পূর্ণরূপে অভিব্যক্ত হয়েছে। মন্ত্রী চাণক্য তাঁর কূটরাজনীতি ও ক্ষমতা দিয়ে তাঁর সম্ভানহীন শূন্য হৃদয় পূর্ণ করে তুলতে চেয়েছিলেন, কিন্তু ক্ষমতার চূড়ান্ত সীমার আরোহণ করে নির্জন মুহূর্তে চাণক্য নিজেরই শূন্য হৃদয়ের হাহাকার শুনতে পান: “ক্ষমতা স্বেহের, অর্থাৎ পূর্ণ করতে পারবে না। হৃদয়ের মুক্তি আকাঙ্ক্ষা, গৈরিক নিঃস্রাবের মত উদ্বেগ ভয় হয়ে ছড়িয়ে পড়ে।” শুধু সেই বিধ্বংসকারী ক্ষমতাই নয়, যে ব্রাহ্মণকে মন্ত্রী নিযুক্ত করে তুলতে চেয়েছিল, সেও বার্থভায় পর্যবসিত হয়েছে। ‘কালসেখানেক এই হৃদয়েরই প্রয়োজন’ শুধু সেই বাড়িয়ে পান করা যেতে পারে, কিন্তু হৃদয় জয়কোষী সম্ভব নয়। চাণক্য ভাবীকালের পদধ্বনি শুনতে পান—বৌদ্ধধর্মের অনাগত বার্তা। তিনি যেন প্রত্যক্ষ করেন—যা পূর্বে শাসনে আশ্রয় ও শৃঙ্খলার সমভূমি করতের হস্তময়ী বিশ্বজ্ঞ—চারদিকে সূর্যের সর্বরশ্মি, চারদিকে অমৃতসমুদ্রের উত্তর তরঙ্গ! চাণক্য ভাবি, কিন্তু তিনি সেই সৌন্দর্যের থেকে বিচ্যূত হয়েছেন, যে চাণক্য আজ কোলবিজেদ প্রাচীন নাবিদের মতো—“Water water every!”



এই নাটকের ঘটনা ধাবিত হয়েছে (৪৪)। নাট্যকার এই দৃষ্টের অনার্সে সংলাপের সাহায্যে বর্ণনা করতে পারতেন। 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকের গঠনরীতি 'সাজাহান' নাটকের বিপরীত। 'সাজাহান' নাটকের সর্ব-ভারতীয় ঘটনাকে নাট্যকার একটি কেন্দ্রসংহত রূপরিণামের মধ্যে সন্নিবেশিত করেছেন। কিন্তু চন্দ্রগুপ্ত নাটকের গঠনরীতির মধ্যে বিচ্ছিন্নতা ও বিক্ষিপ্ততা আছে।

সংস্থানিক বিচ্ছিন্নতা ও কাহিনীবিজ্ঞাসের দুর্বলতাই 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকের একমাত্র ত্রুটি নয়, চরিত্র ও সংলাপের মধ্যেও অসঙ্গতি কম নেই। চন্দ্রগুপ্ত চরিত্রটির কার্য-কলাপের মধ্যে অসঙ্গতি ও অসম্ভাব্যতা আছে। নন্দের প্রমোদোত্তানে লাহিতা মাতাকে উদ্ধাবের জন্য তরবারি হস্তে চন্দ্রগুপ্তের আকস্মিক প্রবেশ যেমন অসঙ্গত তেমনি যাত্রাস্থলভ। চন্দ্রগুপ্তের নন্দকে আলিঙ্গন করার দৃশ্যটির মধ্যেও এক অপ্রত্যাশিত চমকসৃষ্টির প্রচেষ্টা আছে। নন্দের মৃত্যুদৃশ্যে মুরার আচার-আচরণের মধ্যেও কোনো অসঙ্গতিসূত্র লক্ষ্য করা যায় না। চন্দ্রগুপ্ত ও মুরার কথোপকথনের মধ্যে বাৎসল্য ও মাতৃভক্তির যেন এক উচ্ছ্বাসময় প্রতিযোগিতা চলেছে। ছায়া চরিত্রটি অতিমাত্রায় রোমাঞ্চিক, বহুমুখের আয়েষা চরিত্রটিও অসঙ্গত-প্রচেষ্টা বলে মনে হয়। হেলেনের গ্রীক দর্শন-কাব্যের আদর্শের বাড়াবাড়ি মাত্র, পিতার সঙ্গে তাঁর কথাবার্তা অনেকক্ষেত্রেই অনৌচিত। চন্দ্রগুপ্তের প্রতি তাঁর মনোভাবের কোনো সুস্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায় না। পাসল কথা, হেলেন স্বপ্নমাংশের মানবীই নয়। রাচালের নামে পীড়াদায়ক একটি মুচ্ছকটিকের শকার চরিত্রের একটি বিকৃতিমাত্র। কাভায়ন চরিত্রকে ঐগিনি-বাতিকগ্রস্ত করে স্বকায়ে লঘু করেছেন। স্বপ্নসাকল্যের দিক দিয়ে 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকটি যতই জনপ্রিয় ও আর্জন করক না হোক, নাটক হিসাবে এর বড় ত্রুটি একটি আছে। বিজ্ঞানলালের কোনো নাটকের সংলাপই এতটাই উগ্ররসের নয়।)

'সিংহল-বিজয়' নাটকটি (১৩ই অক্টোবর, ১৯১৫) বিজ্ঞানলালের মৃত্যুর দু বছর পরে প্রকাশিত হয়। তিনি পঞ্চমাকটি পুনরালোচনা করার জন্য নি. অত্মান্তর 'পুনরালোচনা ও সংশোধন' করেছিলেন (দিলীপসিংহের 'নিবেদন' দ্রষ্টব্য)। 'সিংহল-বিজয়'কে ঐতিহাসিক নাটক বললে ভুল হবে। বিজয়সিংহের সিংহল জয় কাহিনী বিজ্ঞানলালের কল্পনাকে উদ্দীপ্ত করেছে—'একদা যাহার বিজয় সেনানী হোয়ার লক্ষা করিল জয়।' তাঁর জীবনসাহিত্যে তিনি বিজয়সিংহের লক্ষাবিজয় কাহিনীকে অধ্যয়ন করে নাটক রচনা করেন। বিজয়সিংহের কাহিনীটির ঐতিহাসিক সম্পর্কে বর্তমান কালের ঐতিহাসিকগণ সন্দেহ প্রকাশ করেন।

ডঃ সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয় মনে করেন যে বিজয়সিংহ বাঙালী ছিলেন না, গুজরাটের অধিবাসী ছিলেন।<sup>১৩</sup> তাই বিজয়সিংহের সিংহলবিজয় কাহিনী আজ কিংবদন্তীমূলক কাহিনীতে পরিণতি হয়েছে।

সিংহলের প্রাচীন আখ্যায়িকাকাব্য ‘মহাবংশ’ গ্রন্থে বিজয়সিংহের সিংহলবিজয়ের কাহিনী আছে। নাট্যকার সেই কাহিনীর সূত্রাংশমাত্র অবলম্বন করে নাটকীয় কাহিনীর কোনো কোনো অংশ রূপ দিয়েছেন, কিন্তু নাটকের অধিকাংশ ঘটনাই নাট্যকারের স্বকপোলকল্পিত। মহাবংশের মতে সিংহবাহুর কোনো কত্তা ছিল না, স্ত্রী ছিল বিজয়েরই সহোদর ভাই। স্তত্রাং সিংহবাহুর দ্বিতীয় পক্ষের স্ত্রী ও কত্তা স্বরমার চরিত্রটি কাল্পনিক।<sup>১৪</sup> বিজয়সিংহের অত্যাচারের বিবরণ মহাবংশে বর্ণিত আছে, কিন্তু নারীঘটিত ব্যাপার বা বিমাতার চক্রান্তের কাহিনী সেখানে নেই।<sup>১৫</sup> বিজয়ের শ্রামদেশ জয় ও দেশে ফিরে গিয়ে পিতা কর্তৃক পদাঘাতের বিবরণ ‘মহাবংশ’ বহির্ভূত কাহিনী। নিদারুণ অস্ত্রঘর্ষে জর্জরিত হয়ে শেষে সিংহবাহুর রানীকে অন্ধ করে দেওয়া থেকে আরম্ভ করে চতুর্থ অঙ্কে তাঁর সমুদ্রগর্ভে মৃত্যুর দৃশ্যটি পর্যন্ত ঘটনা সম্পূর্ণভাবেই কাল্পনিক। বিজয়ের রাজপুত্র-বন্ধু বিজিত, দুজন সহচর উরুবেল ও অহুরোধ। মহাবংশে বর্ণিত আছে যে সিংহলবিজয়ের পর, বিজয়ের এক-একজন সহচর তাঁদের নিজেদের নামাঙ্কনকারী এক-একটি নগর পত্তন করলেন—অহুরোধ, উরুবেল এবং বিজিত এই তিনটি নাম নাট্যকার / সেখান থেকেই গ্রহণ করে

১৩। “...দীপবংশ’ আর ‘মহাবংশ’ বলে পালি ভাষায় লেখা সিংহলের দুখানি প্রাচীন ইতিহাসে আমরা বিজয়সিংহের কথা পড়ি, সে দুটি আলোচনা করলে, বিজয়সিংহ যে গুজরাটের লোক ছিলেন, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ থাকে না।”—বাঙ্গালা ভাষাতত্ত্বের ভূমিকা (১৯৪২), পৃ: ৪৯।

১৪। “In the kingdom of Lala, in that city did Sinbahu, ruler of men, hold sway when he had made Sinhasivali his queen. As time passed on his consort bore twin sons sixteen times, the eldest was named Vijaya, the second Sumitta...In time the king consecrated Vijaya as prince regent.”

—Mahavamsa, Chapter VI, Verse 36-38 (Translated by W. Geiger).

১৫। “Vijaya was evil conduct and his follower were even (like himself), and many intolerable deeds of violence were done by them. Angered by this the people told the matter to the king; the king speaking persuasively to them, severely blamed his son. But all fell out again as before, the second and yet the third time; and the angered people said the king: “Kill the son, Then did the king cause Vijaya and his followers, seven hundred men, to be shaven over half the head and put them on a ship and sent them forth upon the sea,”...Ibid, Verse on, 39-43.

ধাকবেন।<sup>৭৬</sup> কুবেরী চরিত্রটি প্রকৃতপক্ষে দ্বিজেন্দ্রলালের নিজস্ব সৃষ্টি হলেও মহাবংশ থেকেই তিনি মূল পরিকল্পনাটি পেয়েছেন। মহাবংশে বর্ণিত কুবর্ণা (কুবর্ণী) নামক যক্ষিণীই এখানে কুবেরীতে পরিণত হয়েছেন। এই যক্ষিণীর কাহিনী বিজয়সিংহ আখ্যায়িকার অনেকখানি অংশ জুড়ে আছে।—বিজয়ের সঙ্গে তার প্রণয়কাহিনীকেও বর্ণনা করা হয়েছে।<sup>৭৭</sup> উৎপলবর্ণের চরিত্র মহাবংশে না থাকলেও বিজয়ের সহচরদের হাত বেঁধে দেওয়া ও গায়ে জল ছিটিয়ে দেওয়ার ব্যাপারটি মহাবংশ-সম্মত<sup>৭৮</sup>—তবে এটি করেছিলেন ভগবান বুদ্ধের অহুরোধে স্বয়ং ইন্দ্র। যক্ষরাজ কালসেনের নামটিও মহাবংশের টীকায় পাওয়া যায়।

মহাবংশের ছায়া নিয়ে নাটকের কোনো কোনো অংশ রচিত হলেও নাটকটিতে নাট্যকারের কল্পনার যথেষ্টাচার লক্ষ্য করা যায়। কাহিনীর এমন শিথিলতা ও বিক্ষিপ্ততা দ্বিজেন্দ্রলালের অন্য কোনো নাটকে নেই<sup>৭৯</sup>—কাহিনীতেও অযথা জটিলতা সৃষ্টি করা হয়েছে। কাহিনীর অযথা জটিলতা, অবাস্তব চরিত্র ও অপ্রয়োজনীয় ঘটনা নাটকটির গতিকে পদে পদে অবরুদ্ধ করেছে। ‘সিংহল-বিজয়’ দ্বিজেন্দ্রলালের দীর্ঘতম নাটক। নাটকীয় গতির উদ্ভাপেই নাটকীয় ঘটনার সৃষ্টি হয়, কিন্তু এই নাটকের অধিকাংশ ঘটনাই গতিবেগের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ফলে সৃষ্ট হয় নি। আকস্মিকতার চমক, উদ্ভট রোমাঞ্চকর ঘটনা-সংযোজনা, দূরবিভূত অরণ্য-সমুদ্র-জনহীন-ঈপভূমি-পরিবেষ্টিত পটভূমিকা বর্ণময় রোমান্সের জগৎই সৃষ্টি করেছে। কিংবদন্তীমূলক আখ্যায়িকাসূত্র অবলম্বন করে নাট্যকারের রোমান্স-সৃষ্টির মোহ সর্বপ্রকার সঙ্গতি অতিক্রম করেছে। রোমান্সের বিষয়বস্তুও প্রতিভাবান নাট্যকারের হাতে প্রথম শ্রেণীর নাটকে পরিণত হতে পারে। শেক্সপীয়রের ‘টেম্পেস্ট’ নাটক

৭৬। “Anuradhadagama was built by a man of that name near the Kadamba river, ...There other ministers built, each for himself Ujjeni, Uruvela, and the city of Vijita”—Ibid—Chapter VII. Verses 43-45.

৭৭। “At the foot of a tree she made a splendid bed, well-covered around with a tent, and adorned with a canopy. And seeing this, the king's son, looking forward to the time to come took her to him as his spouse and lay (with her) blissfully on that bed; and all his men encamped around the tent.”—Ibid—Verses 28-29.

৭৮। “...And when he had spoken so and sprinkled water on them from his water-vessel and had wound a thread about their hands...” Ibid—Verses 8-9.

৭৯। ডাঃ হুম্মার সেনের বক্তব্যটি প্রশিধানযোগ্য : ‘সিংহল-বিজয় নাটকের দ্রষ্ট ঐতিহাসিক নয়, পারিবারিক বড়বড়ের কাহিনী নাজ।’—বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস (বিভাগ ৭৩, ১৩৫০), পৃ: ৩৮২।

তার শ্রেষ্ঠ উদাহরণস্বল। রোমান্স-কুহকিনী সেখানে শেক্সপীয়ারের নাট্যশক্তিকে মোহগ্রস্ত করতে পারে নি, তাই রোমান্সের স্বর্ণময়ীটিকাকে তিনি জীবনের রসে পরিণত করেছেন। কিন্তু ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকে ছিজেন্দ্রলাল যেন রোমান্স-রসেই নিজেকে ভাসিয়ে দিয়েছেন।

‘সিংহল-বিজয়’ নাটকের প্রট-রচনার মধ্যেও পরিচ্ছন্নতার অভাব আছে। সিংহবাহু-রানী-স্বমিত্রা-স্বরমা চরিত্র নিয়ে বঙ্গদেশীয় কাহিনী, বিজয় ও তাঁর সজিদল নিয়ে আর একটি কাহিনী ও কালসেন-জয়সেন-বসুমিত্রা-কুবেরী নিয়ে সিংহল-কাহিনী। নাট্যকার এই নাটকটিতে প্রত্যেক কাহিনীর উপরেই সমানভাবে নজর দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। তাই তিনটি কাহিনীই অনাবশ্যকভাবে দীর্ঘ হয়ে পড়েছে। অবশ্য বিজয়সিংহ চরিত্রই এই তিনটি কাহিনীর সংযোগস্থল, কিন্তু বিজয় তিনটি কাহিনীর মধ্যে অবিলম্বেভাবে জড়িয়ে থাকলেও কোথায়ও যেন তাঁর ব্যক্তিত্ব স্পষ্ট নয়—বঙ্গকাহিনীতে উজ্জ্বলতম চরিত্র সিংহবাহু এবং সিংহল-কাহিনীতে ক্ষুদ্রতম চরিত্র কুবেরী। নাট্যকার দৃশ্যসংস্থানের মধ্যেও ঐক্যস্থল তেমন দৃঢ় নয়—বঙ্গদেশ, শ্রামদেশ, কক্সাবারিকার সম্মিলিত সমুদ্রবক্ষ, অরণ্যভূমি প্রভৃতি দূরবিস্তৃত ভৌগোলিক জগৎ নাটকটির পরিধি! প্রটকে এতখানি ছাড়িয়ে দিলে তার রশ্মি সংহত করা কঠিন হয়ে পড়ে। ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকেও তাই হয়েছে।

‘সিংহল-বিজয়’ নাটকে পারিবারিক ষড়যন্ত্র ও পারিবারিক বিরোধের কাহিনীই প্রধান স্থান অধিকার করেছে। বিজয়সিংহ বিমাতার ষড়যন্ত্রে পিতৃপরিত্যক্ত, অপর পক্ষে সিংহল-রাজনন্দিনী কুবেরী মাতৃ-উপেক্ষিতা এবং মাতার দ্বিতীয় স্বামী কর্তৃক অপমানিত। এই দিক থেকে দুটি কাহিনীর মধ্যে কিছু বাহু সাদৃশ্য আছে। সিংহবাহুর চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টি করেছেন। পুত্রবৎসল সিংহবাহু ও জৈণ সিংহবাহুর মনের বিচিত্র আন্দোলন লক্ষ্য করা যায়। সিংহবাহু স্নেহপ্রবণ পিতা, কিন্তু দ্বিতীয় পক্ষের জীব প্রভাবে তিনি ব্যক্তিস্বহীন। পরবর্তীকালে তাঁর চরিত্রে রাজসত্তার প্রাবল্য লক্ষণীয়। ব্যক্তিগত মর্যাদাবোধ ও রাজকীয় আভিজাত্যই তাঁর স্নেহবৃত্তির কণ্ঠরোধ করেছে—দ্বিতীয়বার তিনি বিজয়কে অপমান করে মারামারক ভুল করেছেন। তৃতীয়বার তৃতীয় দৃশ্যে সিংহবাহুর আদেশে তাঁর প্রিয়তমা মহিষীকে অন্ধ করে দেওয়া হয়েছে। এই দৃশ্যে সিংহবাহুর চরিত্রটি উল্লেখযোগ্য। সিংহবাহু তাঁর জন্মস্থল থেকে পশু ও মানুষের জন্মের উত্তরাধিকার পেয়েছিলেন,—চরিত্রে ও সংলাপে তাঁর সেই স্বরূপ ফুটে উঠেছে। সিংহবাহুর মৃত্যুদৃশ্যও করুণ-রস সঞ্চার করে। চরিত্রটির মধ্যে ট্রাজিক সম্ভাবনা ছিল, কিন্তু নানা কারণে তা পরিষ্কৃত হতে পারে নি।



‘সিংহল-বিজয়’ নাটকের শেষদিকে লক্ষা-কাহিনীয়েই প্রাধান্য। প্রেমের চিরন্তন ‘দ্রোণী’-ই নাট্যকার এখানে ফুটিয়ে তুলেছেন। বিজয়সিংহের ভাগ্য-বিড়ম্বিত জীবনে দুই নারীর প্রেমাত্মভূতির স্বাতন্ত্র্য তাঁকে অবলম্বন করেই রূপায়িত হয়েছে। সিংহল-রাজকন্যা যক্ষিণী কুবেরী তাঁর প্রণয়ান্বিতের পায়ে সমস্ত কিছুই অঞ্জলি দিয়েছেন, কিন্তু কুবেরীর প্রেম ‘সর্বগ্রাসী’—এক অস্থির চঞ্চল প্রেমস্ত হৃদয়াবেগ। পুরুষকে নিজের রূপের জালে আবদ্ধ করে সন্তোষ কবাই তাঁর একমাত্র কামনা—কুবেরী নারীর কামনাময়ী উবশীসস্তা। কিন্তু বিজয়কে সে মোহবন্ধনে আবদ্ধ করা সম্ভব হয় নি। বিজয়ের কাছে তাঁর দেশের আহ্বান এসে পৌঁছেছে। কুবেরী তাঁর সেই অনাসক্ত প্রেমিককে বার বার মোহবন্ধনে আবদ্ধ করতে গিয়ে ব্যর্থ হয়েছেন। স্বামীর উপর ইন্দ্রজাল প্রয়োগ করেছেন, সপত্নী লীলার উপর তাঁর কুপিত প্রেম বার বার দংশনোত্তত হয়েছে। প্রেমাত্মভূতির দিকে কুবেরী যদি ক্রমেক প্রাস্ত হয়, তবে বিজয়ের প্রথমা দ্বী লীলা এর স্তম্ভক প্রাস্ত। লীলা নিকাম প্রেমের উপাসিকা—প্রেম তাঁর কাছে তপশ্বর্ষা। প্রেমাদর্শের দুই বিপরীত ভাববৃত্তিই নাটকের শেষদিকে প্রাধান্যলাভ করেছে। লীলা স্বামীকে রক্ষার জন্ত উত্তত ছুরিকা নিজের বুক পেতে গ্রহণ করেছেন—মৃত্যুর মধ্য দিয়ে তাঁর মহীয়সী প্রেম আরও উজ্জল হয়ে উঠেছে। বাংলা দেশ থেকে বিজয় আবার বুদ্ধের বাণী নিয়ে সিংহলে গিয়েছিলেন—কিন্তু ঘটনাচক্রে কুবেরীর তখন মৃত্যু আসন্ন। একদিকে বুদ্ধের অমৃতময় বাণী, আর একদিকে অতৃপ্ত প্রেমাকাজক্ষার বেদনার্ত উপসংহার—‘সিংহল-বিজয়’ নাটকের আসল ফলশ্রুতি এইখানে।

‘সিংহল-বিজয়’ ঐতিহাসিক নাটক নয়, পুর্বারক্ত-আশ্রয়ী নাট্য-রোমান্স। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্ববর্তী ঐতিহাসিক নাটকের সঙ্গে এর কতকগুলি নিগূঢ় সংযোগস্থল আছে। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটক রচনার সময় থেকেই দেশপ্রেমিকতা ও বিশ্ব-প্রেমিকতার যে দুটি তত্ত্বরূপ বিভিন্ন চরিত্রের মধ্য দিয়ে রূপায়িত হয়েছিল, তাই ‘মেবার-পতন’ নাটকের মানসী চরিত্রে পরিণতি লাভ করে। ‘মেবার-পতন’ নাটকের বিশ্বপ্রেমের আদর্শ দেশপ্রেমের পটভূমিকায় ফুটে উঠেছে, ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকে লীলার বিশ্বপ্রেমাদর্শ ও নিকাম ভালোবাসা কুবেরীর কামনাময় সন্তোষের পাশে উজ্জল হয়ে উঠেছে। সুতরাং ‘মেবার-পতন’ নাটকের মানসীর কণ্ঠই লীলার মধ্যে নূতন ভাবে প্রাণ পেয়েছে। কুবেরী বলেছেন : “আমার সেই প্রেম সর্বগ্রাসী, অধীর, অসহ, অস্থির প্রেম। বিশ্ব আর কিছু জানি না, মানি না—চাই না—শুধু তাকেই চাই।” বালকবেশিনী লীলা বলেছেন : “জানি তুমি প্রতিদানের জন্ত ব্যাকুল। কিন্তু আর এক ভালোবাসা আছে জেনো মহারানী! যা নিত্য বিশ্বের কল্যাণে

আপনাকে জাগিয়ে তোলে, যা আপনাকে বিশ্বময় ছড়িয়ে দেয়; স্থখী করে স্থখী হয়। তার ভালোবাসা এক কণা পাই, তো আপনাকে ধন্য জ্ঞান করি, কিন্তু যদি না পাই, কতি নাই—কারণ, সে ভালবাসার আশা করি না।” (চতুর্থ অঙ্ক, দ্বিতীয় দৃশ্য)। অহৈতুকী প্রেমের তত্ত্বই এখানে লীলার মুখ দিয়ে ঘোষিত হয়েছে।

‘সিংহল-বিজয়’ নাটকেও দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশপ্রেমের আদর্শটি পরিস্ফুট হয়েছে। বিমাতানির্ধাতিত পিতৃপরিত্যক্ত বিজয়সিংহ সমুদ্রে অরণ্যে যক্ষ-অধুষিত দ্বীপে পরিভ্রমণ করেছেন, তবু দেশের কথা ভুলতে পারেন নি। রাজ্য পেয়েছেন, ঐশ্বর্য পেয়েছেন, কুবেরীর রূপ-যৌবন পেয়েছেন। তবু তাঁর মন স্বদেশের বেদনাময় স্মৃতিতে উদাসীন। মাতৃহারা বিজয়, জন্মভূমিই তাঁর মা। তাই রূপসী যক্ষিণীর তপ্ত যৌবন তাঁকে তপ্ত করতে পারে না—শ্রামল বাংলার মাঠ-বাট তাঁকে আহ্বান করে। চতুর্থ অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে বিজয়ের মুখে মাতৃভূমির বন্দনাটি গভীরে রচিত কাব্য, দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশপ্রেম সঙ্গীতের সঙ্গে এই সংলাপটির একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে। গঠনশৈলী, দৃশ্যসংস্থান, চরিত্রসৃষ্টি, নাটকীয় গতিবেগ—কোনো দিক দিয়েই ‘সিংহল-বিজয়’ উচ্চাঙ্গের সৃষ্টি নয়। এমন কি দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ নাটকটিতে অতিপ্রাকৃতের প্রাধান্যও দেখা যায়। মন্ত্র-তন্ত্র, ইন্দ্রজাল চমকপ্রদ নাটকটিকে রোমাঞ্চকর করে তুলেছে। শেষ নাটকটিতে নাট্যকারের প্রতিভার রশ্মিজালও যেন স্নান ও মন্দীভূত হয়ে উঠেছে।

॥ ১৩ ॥

দ্বিজেন্দ্রলাল দুখানি সামাজিক নাটক লিখেছিলেন—‘পরপারে’ (১৯১২) ও নাট্যকারের মৃত্যুর পরে প্রকাশিত ‘বঙ্গনারী’ (১৯১৬)। ঐতিহাসিক নাটক রচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল যেমন কৃতিত্ব দেখিয়েছেন, সামাজিক নাটকে তেমন কিছু নূতনত্বের সৃষ্টি করতে পারেন নি। প্রকৃত পক্ষে ‘সাজাহান’ নাটক রচনার কালই দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভার চূড়ান্ত সিক্তির সীমা। পরবর্তী নাটক ‘চন্দ্রশেখর’ মধ্যে নাট্যশক্তি থাকলেও প্রতিভার স্বর্ষ যেন মধ্যাহ্নগগন থেকে থানিকটা সরে এসেছে, তাই এই নাটকের মধ্যেই নাট্যকারের প্রতিভার দীপ্তির সঙ্গে অপরাহ্নিক স্নানিমার চকিত আভাস পাওয়া যায়। কিন্তু ‘পরপারে’, ‘বঙ্গনারী’ ও ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকে তাঁর অন্তোন্মুখ প্রতিভার অপরাহ্নিক অবসাদ স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই তিনখানি নাটকের মধ্যে ‘বঙ্গনারী’ এবং ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকদ্বয় নাট্যকার সম্পূর্ণরূপে পরিমার্জিত ও সংশোধিত করতে পারেন নি, এমন কি সবগুলি গ্লানও বসিয়ে যেতে পারেন নি। ‘বঙ্গনারী’ নাটকের ‘মুখবন্ধ’ অংশে কবিগুরু দ্বিলীপকুমার রায় মহাশয় লিখেছেন :—“নাটকখানি স্বর্গীয় পিতৃদেব কর্তৃক লম্বাক সংশোধিত ও পরিবর্তিত

হয় নাই ; এ জন্ত ইহাতে দোষ থাকিবার সম্ভাবনা ।” সুতরাং শেষের দুটি নাটককে দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার পূর্ণাঙ্গ নিদর্শন হিসাবে গ্রহণ করলে নাট্যকারের উপর অবিচারই করা হবে ।

(কিন্তু ‘পরপারে’ নাটক সম্পর্কে ঠিক এ কথা বলা যায় না । এই নাটকটি দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর প্রায় এক বছর পূর্বে প্রকাশিত হয় । নাটকটিকে দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক নাটকের নিদর্শন হিসাবে গ্রহণ করা চলে । বাঙালী মধ্যবিত্ত জীবনকে অবলম্বন করে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সাহিত্যজীবনের প্রথমদিকে প্রহসনরচনা করেছিলেন । ‘পুনর্জন্ম’ প্রহসনটি ‘পরপারে’ নাটকের এক বৎসর পূর্বে রচিত হয় । সুতরাং নাট্যকারের মনে এই সময় সামাজিক নাটক রচনার একটি প্রবণতা লক্ষ্য করা যায় । প্রথম যুগের প্রহসনগুলির মধ্যেও নাট্যকারের সামাজিক মতামতগুলির স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায় । এমন কি ‘আবাচে’ ও ‘হাসির গান’-এর মধ্যেও দ্বিজেন্দ্রলালের সমাজদৃষ্টির বিজ্রপাত্তক প্রকাশ লক্ষণীয় । দুখানি সামাজিক নাটকের সঙ্গে তাঁর প্রথম যুগের প্রহসন ও হাসির গান মিলিয়ে পড়লেই নাট্যকারের বিশিষ্ট মনোভঙ্গির পরিচয় পাওয়া যায় ।

উনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধের প্রথম দশকেই বাংলা সামাজিক নাটকের একটি রূপ চোখে পড়ে । সামাজিক নাট্যচিত্র, সামাজিক নকশা-নাটক, সমাজ-সংস্কারমূলক বিজ্রপাত্তক প্রহসন রচনা থেকেই এ যুগের নাট্যকারদের বিশেষ ধরনের মানসিকতার পরিচয় পাওয়া যায় । রামনারায়ণ তর্করত্নের সামাজিক নাট্যচিত্র, কালীপ্রসন্ন সিংহের সামাজিক নকশা-নাটক, মধুসূদনের প্রহসনদ্বয়, দীনবন্ধুর প্রহসন ও নাটক এই সামাজিক নাটকের গতিপথ নির্দেশ করেছে । সমসাময়িক দেশ-কালের পটভূমিকায় রচিত এই যুগের নাট্যপ্রচেষ্টাগুলি থেকে সে যুগের সমাজ-জীবনের একটি নিখুঁত ছবি পাওয়া যায় । কিন্তু এই যুগের নাট্যকারদের মধ্যে দীনবন্ধুর সামাজিক নাটকের আদর্শই পরবর্তীকালের নাট্যকারদের উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল । পরবর্তী অর্ধ শতাব্দী ব্যাপী দীনবন্ধুর সামাজিক নাটকেরই নানা প্রকার রূপান্তর লক্ষ্য করা যায় । পরবর্তীকালের যশস্বী নাট্যকার গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকের উপর দীনবন্ধুর সামাজিক নাটকের প্রভাব স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষ ।)

গিরিশচন্দ্রের খ্যাততম সামাজিক নাটক ‘প্রফুল্ল’ ( ১৮৮২ ) । দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণ’ নাটকের প্রভাব সত্ত্বেও গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকের মৌলিকতা ও বৈশিষ্ট্যকে অস্বীকার করা যায় না । কলকাতায় মধ্যবিত্ত বাঙালী সংসারের কাহিনীকে তিনি পূর্ববর্তী নাট্যকারদের চেয়েও অধিকতর বাস্তবসম্মত দৃষ্টিতে ফুটিয়ে তুলেছেন । বাঙালী মধ্যবিত্তের ঘরের কথা ও তার সামাজিক-পারিবারিক জীবনের সমস্যা

তিনি অনেকখানিই পরিশ্রুত করতে সমর্থ হয়েছেন। এ বিষয়ে তিনি পরবর্তী সামাজিক নাট্যকারদের আদর্শস্থল হয়ে উঠেছিলেন। বাঙালী মধ্যবিত্ত শ্রেণীর ধরা-বাঁধা নিস্তরঙ্গ জীবনের মধ্যে নাটকীয় বৈচিত্র্যসৃষ্টির অবকাশ কম। তা ছাড়া, জীবনের বিস্ময়কর বিকাশের চমকপ্রদ কাহিনী বা রাজনৈতিক জীবনের দ্রুত-পরিবর্তনশীলতার ফেনিলাবর্ত বাঙালী সামাজিক জীবনের মধ্যে আলোড়ন সৃষ্টি করে নি—সামাজিক বিধি-নিষেধ ও শাসনের কক্ষপথেই জীবনের বৈচিত্র্যহীন পুনরাবৃত্তির নীরস রোমাঞ্ছন চলেছিল। তাই গিরিশচন্দ্র এই নিস্তরঙ্গ জীবনের মধ্যে বৈচিত্র্য সঞ্চার করার জন্য জাল-জোচ্চুরি, মারপিট, বীভৎস হত্যা, নেশাখোরের মাতলামি, স্কোশলে প্রভারণা করে সম্প্রতিহরণ, সাধ্বী স্ত্রীকে পরিত্যাগ করে প্রকাশ্য বেভ্রাসক্তি, মামলা-মোকদ্দমা, ষড়যন্ত্র প্রভৃতি রোমাঞ্চকর অতিনাটকীয় ব্যাপার নাটকের মধ্যে আমদানি করে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে চেয়েছিলেন।<sup>৮০</sup> ‘প্রফুল্ল’ (১৮৮২), ‘হারানিধি’ (১৮৯০) ‘বলিদান’ (১৯০৫), ‘শান্তি কি শাস্তি’ (১৯০৮), ‘গৃহলক্ষ্মী’ (১৯১২) প্রভৃতি নাটকে গিরিশচন্দ্র প্রায় একই রকম টেকনিক ব্যবহার করেছেন।

গিরিশচন্দ্র সামাজিক নাটকে বাঙালী মধ্যবিত্ত সমাজের ছবি এঁকেছেন বটে, কিন্তু তার সঙ্গে কতকগুলি টেকনিকগত দুর্লক্ষণও সামাজিক নাটকের মধ্যে সঞ্চারিত করেছেন, যা বর্তমানকাল পর্যন্তও আমরা সম্পূর্ণরূপে কাটিয়ে উঠতে সমর্থ হই নি। চটকদার ঘটনা ও রোমাঞ্ছন পরিবেশ বাংলা সামাজিক নাটককে অনেক সময় সস্তা ও অসম্ভব ঘটনানির্ভর গোয়েন্দাকাহিনীতে পরিণত করেছিল। কিন্তু বাংলা সামাজিক জীবনের বিশেষত্ববর্জিত নিস্তরঙ্গ জীবনের উপর রোমাঞ্চকর ঘটনা ও পরিবেশের উত্তম অসির আফালন নিতান্ত আকস্মিক ও অসামঞ্জস্যকর। ঐতিহাসিক ও রোমাঞ্চিক নাটকের টেকনিকই বাঙালী নাট্যকারেরা তাঁদের সামাজিক ও পারিবারিক নাটকে ব্যবহার করেছেন। ইতিহাসের অতীতাত্মীয় জগতে যে অসাধারণত্বের আলো-ছায়া-মণ্ডিত জগৎ আছে; সেখানে জীবনের অসাধারণ বিকাশ ও বর্ণাতিশয়া অনেক সময় সামঞ্জস্যেরই সৃষ্টি করে। শেক্সপীয়রের নাটকেও

৮০। গিরিশচন্দ্র একসময় বলেছিলেন : “দোষগুণ লইয়া নাটক রচিত। কিন্তু দুঃখের বিষয় বাঙ্গলার গুণ দূরে থাকুক, বড় রকমের একটি দোষও নাই। দোষের বিষয় বড়জোর নাবালককে ঠকাইয়াছে, কেহ মিথ্যা সাক্ষ্য দিয়াছে, কোউনগুলির জেরাতে হটে নাই, গৃহে অগ্ন্যহীন দুই একজন পাইক ছিল, তাহাদের মারিয়া ডাকাইতি করিয়াছে, এইমাত্র দোষের চিহ্ন। লাল্পট্য দোষের বিষয় দুই একটি বেস্তা রাখিয়াছে, কেহ বা একপরিবারই থাকিয়া কুলাজনাকে বাহির করিয়াছে; কেহ বা গড়ঙ্গীর কুলাজনা বাহির করিতে সমর্থ হইয়াছে। গুণের কথা বড়জোর কেহ গিড়ঙ্গাচ্ছে কাঙ্গালীভোজন করাইয়াছিল, রাস্তা নির্ধানের জন্য ‘টাইটেল’ আশে-পাশকে চালা দিয়াছে।”

—গিরিশ প্রতিভা; হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত, পৃঃ ৪৮১।

অসাধারণ ঘটনাসংঘটন ও রোমাণ্টিক দৃষ্টবিজ্ঞাসের অভাব নেই। কিন্তু তার সঙ্গে একটি কথাও মনে রাখার প্রয়োজন যে, আধুনিক কালে আমরা যে অর্থে ‘সামাজিক নাটক’ শব্দটিকে ব্যাখ্যা করি, শেক্সপীয়রের কোনো নাটকই সে পর্ষায়ে পড়ে না। রোমাণ্টিক ঐতিহাসিক নাটক রচনায় শেক্সপীয়র যে পদ্ধতি ব্যবহার করেছেন, ঠিক সেই পদ্ধতি (তাও নিতান্ত স্থূলভাবে) সামাজিক নাটকে প্রয়োগ করা চলে না। বিষয়বস্তুর সঙ্গে নাট্যরচনারীতির এই চূড়ান্ত অসামঞ্জস্য গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকে নিতান্ত উৎকটভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে।

অথচ উনবিংশ শতাব্দী থেকেই ইউরোপীয় সাহিত্যে সামাজিক নাটকের এক ভিন্নতর পদ্ধতি উদ্ভাবিত হয়েছে। ইবসেন, বার্নার্ড শ, গলসওয়ার্দি প্রভৃতি খ্যাতনামা নাট্যকারেরা সমাজসমস্তামূলক নাটক রচনায় সম্পূর্ণ নূতন এক পদ্ধতি ব্যবহার করেছেন। প্রচলিত সামাজিক মূল্যবোধ কিরূপে পরিবর্তিত হয়ে নূতন এক-একটি সামাজিক বিপর্যয় ঘটিয়ে তুলছে, তারই এক-একটি নূতন আবিষ্কৃত্য তাঁদের নাটকে নূতন-অর্থগৌরবমণ্ডিত হয়ে উঠেছে। সামাজিক দুর্নীতি ও মানিকে তাঁরা বিশ্লেষণাত্মক বুদ্ধি ও মননশীলতার সঙ্গে রূপ দিয়েছেন। রোমান্স ও কবি-কল্পনার উত্তীর্ণ শীর্ষ থেকে তাঁরা প্রাত্যহিক জগতের ধূলিধূসরিত পৃথিবীতে অবতরণ করেছেন। আধুনিক ক্ষয়িষ্ণু সমাজ-জীবনের নানা বৈষম্য, রূঢ় অসঙ্গতি ও অর্থনৈতিক বিপর্যয় ব্যক্তিক ও পারিবারিক জীবনকে কতখানি বিপর্যস্ত করে, আধুনিক সমাজ-সমস্তামূলক পাশ্চাত্য নাটকে তাও প্রতিফলিত হয়েছে। গলসওয়ার্দি অধিকাংশ নাটকেই এ যুগের অর্থনৈতিক বৈষম্য ও তার অনিবার্য পরিণামকে অন্ত্যস্ত দক্ষতার সঙ্গে রূপ দিয়েছেন। বার্নার্ড শ তাঁর মননসমৃদ্ধ দৃষ্টি ও মর্মভেদী ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের সাহায্যে প্রচলিত সামাজিক ধারণা ও মূল্যবোধকে তীব্রভাবে আক্রমণ করে তাদের শূন্যগর্ততা ও অসংরতাকে প্রমাণ করার চেষ্টা করেছেন। এ যুগের পাশ্চাত্য সমাজসমস্তামূলক নাটকগুলির রূপায়ণে রোমাণ্টিক নাট্যশৈলী সম্পূর্ণভাবে বর্জিত হয়েছে—সংলাপে, সংস্থানস্থিতিতে, প্রট-বিজ্ঞাসে—কোথায়ও কবিকল্পনার আতিশয্য অথবা অযথা রঙ কলানোর চেষ্টা নেই।

কিন্তু বাংলা সামাজিক নাটক এর বিপরীত পথেই অগ্রসর হয়েছে। স্বথের সংসারে আকস্মিক বিপর্যয়, হত্যাকারীর নৃশংসতা, বন্ধু বা ভ্রাতার প্রতারণা, পুলিশ-মামলা-মোকদ্দমা প্রভৃতি উত্তেজনাপূর্ণ ঘটনা নাটকীয় প্রটকে অসম্ভবরূপে জটিল করে তোলে সত্য, কিন্তু সেই কদমাস্ত জলে জীবনের কোনো গভীরার্থজ্ঞাতক সভ্যচিন্তা উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে না। ঘটনার ঘনঘটা বা “পতন ও যত্ন”—র সংখ্যাধিক্য ঘটিয়ে সামাজিক ট্রাজেডির যথার্থ রস ফুটিয়ে তোলা যায় না। আমাদের ঘটনাবিল নিস্তব্ধ

পারিবারিক জীবনে যেখানে একটু সামান্য বোঝাপড়ার অভাব হলেই জীবনের কেন্দ্রচ্যুতি ঘটে, সেখানে জোর করে বাইরে থেকে কতকগুলি উদ্ভেজনামূলক ঘটনা সংযোজন করলে নাটকের স্ফূর্তরস সম্পূর্ণভাবে নষ্ট হয়ে যায়। গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকের উপস্থাপনার মধ্যে প্রচুর পরিমাণেই নাটকীয় সম্ভাবনা থাকে, কিন্তু অতি-নাটকীয় আবহাওয়ায় ও রোমান্টিক শৈলীর প্রয়োগে তার অধিকাংশই ব্যর্থতায় পূর্ববসিত হয়।

(দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক নাটক আলোচনার প্রসঙ্গে বাংলা সামাজিক নাটকের এই সাধারণ প্রকৃতির কথা মনে রাখা প্রয়োজন। দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর দুখানি সামাজিক নাটক রচনার পূর্বে বিজ্ঞপাত্তক কবিতা ও প্রহসনের মধ্যে সমাজ-সমালোচনা করেছিলেন। কিন্তু প্রহসন রচনার লঘুচপল মনোভঙ্গির মধ্যে সামাজিক নাট্যাদর্শের সম্ভাবনাটি পরীক্ষিত হয় নি। ‘পরপারে’ ও ‘বঙ্গনারী’র মধ্যে গভীররসাত্মক সামাজিক নাটক রচনার শক্তি পরীক্ষিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক নাটকের মধ্যে গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকের প্রভাব অত্যন্ত প্রত্যক্ষ, দু-একটি ক্ষেত্রে দীনবন্ধু ও অমৃতলালের প্রভাবও আছে। ইবসেনের নাটকের সঙ্গেও তাঁর গভীর পরিচয় ছিল। ‘শান্তা’ (পরপারে) ও ‘সুশীলা’ (বঙ্গনারী) চরিত্রের মধ্যে ইবসেনীয় নায়িকার ব্যক্তিস্বাভাব্যবোধ ও বিদ্রোহী মনোবৃত্তির কিছু ছায়াপাত ঘটেছে। তবু দ্বিজেন্দ্রলাল সমসাময়িক পাশ্চাত্য সাহিত্যের সামাজিক নাটক রচনার টেকনিক আয়ত্ত করতে পারেন নি—এ বিষয়ে তিনি পূর্ববর্তী বাঙালী নাট্যকারদেরই পথ অনুসরণ করেছেন। গিরিশচন্দ্রের ‘বলিদান’ নাটকে পণপ্রথা ও ‘শান্তি কি শান্তি’ নাটকে বিধবা-সমস্যা নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে, কিন্তু দু ক্ষেত্রেই বাইরের দিকটিই বড় হয়ে উঠেছে, সমস্যার মর্মমূলে প্রবেশ করতে পারেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘বঙ্গ-নারী’ নাটকেও তেমনি বাইরের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াটিই প্রবল হয়ে উঠেছে। দ্বিতীয়তঃ, দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভা রোমান্টিক নাটক রচনারই অহুকূল। দীর্ঘকালব্যাপী পুরাণাশ্রয়ী ও ইতিহাসাশ্রয়ী রোমান্টিক নাটক রচনার ফলে ঐ রীতিটিই তাঁর স্বভাবসিদ্ধ রীতিতে পরিণত হয়েছিল। তাই সামাজিক নাটক রচনা করতে বসেও তিনি রোমান্টিক নাটকের টেকনিকই অবলম্বন করেছিলেন।

‘পরপারে’ (১৯১২) নাটকের মূল পত্রিকল্পনাটি দুর্বল, পরিণতিটিও আকস্মিক। প্রথমার্ধ প্রথম দৃশ্য থেকেই অসঙ্গতির শুরু হয়েছে। দয়ালেশ্বর মহিমের মাতৃভক্তি সম্পর্কে সংশয়, মহিমের শঙ্কা, দ্বিতীয় দৃশ্যে সরবুর মুখে ‘এ বিবাহে আমি স্থখী হব না’ উক্তির মধ্যে কোনো কার্যকারণ সম্পর্ক নেই। মহিমের মাতৃভক্তির কোনো যথার্থ পরিচয় নেই, এমন কি বিবাহের পরেই এমন কোনো ঘটনা ঘটে নি, যাতে মহিমের

শঙ্কাতুর হওয়ার সম্ভাবনা থাকতে পারে। ব্যাপারটি যেন জ্যামিতির সম্প্রদায় (Theorem) মতো—আগে থেকে সূত্র নির্দেশ করা হয়েছে, সেই সূত্রানুযায়ী নাট্যকার ঘটনা সাজিয়ে গিয়েছেন। মহিম যে মাতৃভক্ত ছিলেন নাটকে তার প্রমাণ থাকা উচিত ছিল, আরপরে কিভাবে তাঁর ভক্তি বিরাগে পরিণত হল, তারও বাস্তবসম্মত বিশ্লেষণ থাকা উচিত ছিল। প্রথমাক পঞ্চম দৃশ্যে মাতার প্রতি মহিমের আচরণও বিস্ময়কর—কোনো সঙ্গত কারণ খুঁজে পাওয়া যায় না। মহিমের চরিত্রটি কোথায়ও ফুটে উঠতে পারে নি—এমন কি যে সরস্বতীকে কেন্দ্র করে তাঁর মাতার প্রতি বিকোন্ডের সৃষ্টি হয়েছিল, তার প্রতিও মহিমের অমুরাগের কোনো প্রত্যক্ষ প্রমাণ নেই। দ্বীপ জন্তু মাকে পরিত্যাগ করা, মন্তপান ও বেশ্যাসক্তি, শাস্তাকে গুলি করা, ফেরারী আসামীর জীবনযাপন, সরস্বতীর দয়ার ফাঁসির হাত থেকে অব্যাহতি ও সর্বশেষে শাস্তার কাছে পরম্পর সম্পর্কিত আধ্যাত্মিক দীক্ষাগ্রহণ—এই সমস্ত ব্যাপারই এমন দ্রুতবেগে ও রোমাঞ্চকরভাবে আবর্তিত হয়েছে যে সেখানে মহিমকে পাওয়া যায় না, তার বদলে পাওয়া যায় কতকগুলি রোমহর্ষক ঘটনার সূঁচাবর্তকে।)

বিশ্বেশ্বর চরিত্রকে সরল বিশ্বাসী ভালোমাহুষ করে আঁকার চেষ্টা করা হয়েছে। সরস্বতীর সঙ্গে তাঁর স্নেহমধুর সম্পর্কটি যেমন স্নিগ্ধ, তেমনি কৌতুকরসোজ্জ্বল। স্নেহময় বুদ্ধ বিশ্বেশ্বরের একমাত্র অবলম্বন তাঁর পোড়ী। বিয়ের পরে সরস্বতী যখন তাঁকে প্রণয় করলেন যে সে শব্দস্রবাড়ি চলে গেলে তিনি কি করবেন, বিশ্বেশ্বর তার উত্তরে বলেছেন : “এই সঙ্গীহীন বিড়ালছানার মতো আমি নিজের লেজের সঙ্গে খেলা করব।”—ছোট্ট একটি উপহার মধ্য দিয়ে বিশ্বেশ্বরের স্নেহপ্রবণ মনটি উদ্ঘাটিত হয়েছে। কিন্তু এই চরিত্রটিরও দৃষ্টি অসঙ্গতি চোখে পড়ে। প্রথমত, বিশ্বেশ্বরের সরলতা ও বিশ্বাস মাত্রাতিরিক্তরূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। দ্বিতীয়ক দ্বিতীয় দৃশ্যে বিশ্বেশ্বরের পার্বতীকে টাকা দেওয়ার ব্যাপারটি নিতান্ত আতিশয্য ছাড়া আর কিছু নয়। দ্বিতীয়ত, বিশ্বেশ্বরের অহুতাপ ও আত্মহত্যা নাটকে কোনো করুণ আবেদনের সৃষ্টি করে না। প্রকৃতপক্ষে বিশ্বেশ্বরের পরাজয়ই হয়েছে।

পার্বতী একটি নর-পিশাচ চরিত্র। দ্বিজেন্দ্রলালের সমগ্র নাটকের মধ্যে পার্বতী একক। পার্বতী মাহুষ নয়—পাপকার্য ও দুষ্কৃতির একটি যন্ত্র—তাঁর রক্তমাংসের মানবসত্তা কোথায়ও ফুটে ওঠে নি। কালীচরণ চরিত্রের উপর দাঁনবন্ধুর নিমটাদ চরিত্রের প্রভাব পড়েছে। কালীচরণ পার্বতীর সংসর্গে থেকেও নিষ্ফলক—তাঁর নীতিবোধটিও স্থলপ্ঠ। কিন্তু নিমটাদ চরিত্রের ভাবগভীরতা ও শিল্পোৎকর্ষ এই চরিত্র-টিতে অল্পপস্থিত। কালীচরণ নিমটাদের অক্ষয় অমুকরণ মাত্র। হিরণ্যায়ী কাহিনীটি রবীন্দ্রনাথের ‘বিচারক’ ( গল্পগুচ্ছ—দ্বিতীয় খণ্ড ) গল্পকে স্মরণ করিয়ে দেয়। চরিত্রটি

পরিকল্পনার রবীন্দ্রনাথের প্রভাব থাকা বিচিত্র নয়। শাস্তা চরিত্রে দ্বিজেন্দ্রলাল পতিতা চরিত্রের মহত্ব ও নারীর ব্যক্তিস্বাভাব্য উজ্জল রেখার ফুটিয়ে তুলেছেন। শাস্তার মূখ দিয়ে নাট্যকার প্রেম ও বিবাহভঙ্গের আলোচনা করেছেন : “বিবাহ ?—বিবাহ নইলে প্রেম নিষিদ্ধ ? কে বলে। বিবাহ ? সে তো রেজেস্টারি কবুলিয়ৎ লিখে দেওয়া—বেড়া দিয়ে জমি ঘিরে নেওয়া। তাই বা কৈ ? প্রজাও জমি ছেড়ে দিতে পারে, বিক্রয় কর্তে পারে। কিন্তু জী আমৃত্যু ক্রীতদাসী” ( ৩১২ )। শাস্তা চরিত্রের মধ্যে আতিশয্য আছে। তা ছাড়া চরিত্রটিকে বিশিষ্ট মতবাদ ঘোষণার যন্ত্র বলে মনে হয়।<sup>৮১</sup>

‘পরপারে’ নাটকে আর একটি বিষয় লক্ষণীয়। নাট্যকার নাটকটির শেষে আধ্যাত্মিক পরিণতির চিত্র আঁকার চেষ্টা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল যুক্তিবাদী ও সংশয়বাদী ছিলেন, তাঁর অনেকগুলি চরিত্রে যুক্তিবাদ ও সংশয়বাদের প্রাধান্য দেখা যায়। তাঁর শেষজীবনে মতপরিবর্তন হয়েছিল—‘দ্বিবেণী’ কাব্যের কোনো কোনো কবিতায় তার পরিচয় আছে।<sup>৮২</sup> কিন্তু এই জাতীয় পরিণতির জন্য নাট্যকারকে কতকগুলি অস্বাভাবিক পন্থা অবলম্বন করতে হয়েছে। সরযুর জন্য মহিম ও শাস্তার জন্য সরযু প্রাণদণ্ড থেকে মুক্ত হয়েছে। যখন মহিম ও সরযুর মধ্যে মিলনের আর কোনো বাধা নেই, তখনই নাট্যকার বিশ্বেশ্বর ও সরযুর পরপর মৃত্যু ঘটরে মহিমকে শ্রাধান্ধারী সন্ন্যাসী করে তুললেন। অথচ মহিম চরিত্রের মধ্যে কোথায়ও এ জাতীয় পরিবর্তনের কোনো সম্ভাবনা ছিল না, সরযুর মৃত্যুর পর মহিমের মনে তীব্র অন্তর্জালাও সৃষ্টি করা হয় নি। প্রশান্তচিত্ত ভবানীপ্রসাদের মুখে শ্রামাঙ্গীত দিয়ে নাট্যকার নাটকটির মধ্যে একটি আধ্যাত্মিক পরিবেশ ফুটিয়ে তোলার চেষ্টা করেছেন, কিন্তু নাটকের মধ্যে কোনো আধ্যাত্মিক রস ফুটে ওঠে নি। ‘পরপারে’ নামকরণেরও কোনো সার্থকতা নেই—ইহকালের গোলাগুলি ছোঁড়া ও খুন-জখমই নাটকটির অধিকাংশ জুড়ে আছে।<sup>৮৩</sup> নাটকের শেষদৃশ্যে শাস্তার হৃদীর্ঘ বক্তৃতায় পরশারের

৮১। নাট্যকারও এ বিষয়ে সচেতন ছিলেন। কিন্তু আদর্শবাদের আভিলাষের জন্যই তিনি এই চরিত্রটিকে অঙ্কন করেন। নাটকটির ভূমিকায় তিনি বলেছেন : “নাটকে শাস্তার চরিত্র একটু অস্বাভাবিকভাবে উজ্জল বলিষ্ঠা বিবেচিত হইতে পারে। রেখা এরূপ কিনা তাহা জানি না। বেখার স্বার্থভাগের কথা শুনিয়াছি। যদি সে কথা সত্য হয়, হৌক, একথা ভাবিতেও আমার আনন্দ হয়। এ চিত্র যদি কাল্পনিক হয় হৌক।”

৮২। “এই নাটকখানি রচনাকালে কবির হৃদয়ে যে আধ্যাত্মিক ভাবের উদ্বেগ হইয়াছিল, তাহার জীবনেতিহাসে তাহার আভাস পাওয়া যায়।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ বোধ, পৃঃ ১৯৭।

৮৩। ডাঃ স্কুমার সেন মহাশয় যথার্থই বলেছেন : “পরপারে (১৩১৯) নাটক বাগকোচিত উৎকট রোমান্টিক melodrama মাত্র; সামাজিক নাটক নয়।”

—বঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস ( দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫০ ), পৃঃ ৩৯০।



ইঙ্গিত আছে। শাস্তার দিব্যদৃষ্টিরও কোনো অর্থ হয় না—নাটকের পূর্বাপর ঘটনার সঙ্গে এই দৃশ্যটির কোনো মিল নেই—বিচ্ছিন্ন স্বপ্নের মতো জেগে আছে।

['বঙ্গনারী' (১৯১৬) শিজেঙ্গলালের মৃত্যুর দুবৎসর পূর্বেই রচিত হয়েছিল। কিন্তু এই নাটকটির মধ্যে একটি গণিকা-চরিত্র এতই উজ্জ্বল হয়ে উঠেছিল যে, সেই চরিত্রটিকে নিয়ে স্বতন্ত্রভাবে তিনি 'পরপারে' নাটকটি রচনা করেছিলেন। 'বঙ্গনারী' পাণ্ডুলিপি অবস্থায় পড়ে ছিল—কবির মৃত্যুর তিন বছর পরে প্রকাশিত হয়। এই নাটকে শিজেঙ্গলাল বাল্যবিবাহ ও পণ-প্রথা সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। নাটকটির উপর গিরিশচন্দ্রের 'বলিদান' নাটকের প্রভাব অত্যন্ত পরিস্ফুট। সদানন্দ চরিত্রটি নাট্যকারের মতবাদের বাহক হয়ে উঠেছে। বাল্যবিবাহের কুফল ও বর্তমান সমাজের পণপ্রথা দূর করা সম্ভব কিনা—এই দুটি বিষয় নাটকের মধ্যে অনেকখানি অংশ অধিকার করেছে। নাটকের মধ্যে কেদার চরিত্রটি সবচেয়ে বেশী দৃষ্টি আকর্ষণ করে। এই কৌতুকপ্রবণ আধপাগল চরিত্রটি বন্ধু দেবেঙ্গকে সব দিক থেকে রক্ষা করেছে। কেদার শুধু দেবেঙ্গের বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্রই গ্রন্থিমোচন করেন নি, তাঁর প্রাণশক্তি ও সরলতা নাটকের মধ্যে বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করেছে।)

নাটকের মধ্যে আর একটি উল্লেখযোগ্য চরিত্র উপেন্দ্র। উপেন্দ্রের মধ্যে ধর্মধ্বজী ভণ্ড চরিত্রকে শ্লেষাত্মকভাবে চিত্রিত করা হয়েছে। এই ধরনের চরিত্রকে নিয়ে তিনি প্রহসন ও হাসির গানের যুগে ব্যঙ্গবিদ্রোহ করেছেন। একদিকে যেমন তিনি উপেন্দ্র চরিত্র সৃষ্টি করে ধর্মধ্বজী ভণ্ডকে কশাঘাত করেছেন, তেমনি বিলাত-ফেরত বিনয় চরিত্রটি এঁকে তিনি বিলাত-ফেরতকে নিয়ে সামাজিক প্রতিক্রিয়ার দিকটিও দেখিয়েছেন। প্রথম জীবনের তিক্ত অভিজ্ঞতা শিজেঙ্গলাল পরিণত বয়সেও বিন্মত হতে পারেন নি। প্রথম যুগের কবিতায় প্রহসনে ও 'একঘরে' নকশায় যা বলেছিলেন, দেবেঙ্গের মুখ দিয়ে তা আবার বলিয়েছেন : "চুরি কর, জাল কর, বেয়া রাখ—সমাজ সব সৈবে, কিন্তু বিলেত-যাত্রা অমার্জনীয়!" 'বঙ্গনারী' নাটকে প্রহসন-রচয়িতা শিজেঙ্গলালের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়—উপেন্দ্র ও তাঁর ভক্তদলের দৃশ্য কৌতুকরসোজ্জল। স্থানীয়া ইংরেজিশিক্ষিতা, যুক্তিবাদিনী বিজ্ঞোহিনী নারী। কিন্তু স্থানীয়ার মধ্যে রক্তমাংসের মানবীশক্তির কোনো রূপ বিকশিত হয় নি, সে যেন মূর্তিমতী মতবাদ। নাটকের মধ্যে নানা ধরনের সামাজিক বিতর্ক আছে, কিন্তু কোনটিই চরিত্রসৃষ্টির সহায়তা করে নি। অথচ বোমাধ্বকর ঘটনার অভাব নেই। যজ্ঞেশ্বর ও উপেন্দ্রের চক্রান্তে বদিনী বিনোদিনী, যজ্ঞেশ্বরের আকস্মিক পরিবর্তন, দস্যুকবলিতা স্থানীয়ার আকস্মিক বিপন্থিত প্রভৃতি বোমাধ্বক দৃশ্যগুলি নাটকের সহজগতি রুদ্ধ করেছে।

জীবনের শেষপ্রহরে দ্বিজেন্দ্রলাল সামাজিক নাটক রচনা শুরু করেছিলেন\* কিন্তু কোনো নূতন দিক-নির্দেশ করতে পারেন নি। (প্রকৃতপক্ষে বাংলা সামাজিক নাটকের ইতিহাসে গিরিশচন্দ্র যে উপাদান ও পদ্ধতি অবলম্বন করেছিলেন, সেই নির্দিষ্ট পথই দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক নাটকের যাত্রাপথ। ‘বঙ্গনারী’-র দেবেন্দ্র চরিত্রটি যেন গিরিশচন্দ্রেরই শোকছুঃখজর্জরিত বিলাসুচিন্ত বাঙালী গৃহকর্তার ছবি। ‘পরপারে’র ভবানীপ্রসাদ, পার্বতী, দয়াল জাতীয় চরিত্রও গিরিশচন্দ্রের এই জাতীয় চরিত্রের ছাচেগড়া। কিন্তু ‘গিরিশচন্দ্রে যে আধ্যাত্মিকতা ও ধর্মবোধের স্বরূপটি সহজ ও স্বাভাবিক হয়েছে, দ্বিজেন্দ্রলাল তাকে ফুটিয়ে তুলতে অনেক কষ্টকল্পিত ঘটনার আশ্রয় নিয়েছেন। ‘বঙ্গনারী’ নাটকে অতিনাটকীয় উপাদান তুলনামূলক ভাবে অনেক কম, কিন্তু কেদারের ভূমিকা ও ভক্তবৃন্দপরিবৃত উপেন্দ্রের কাহিনীটি ছাড়া, অনেক ক্ষেত্রেই প্রচারধর্মিতার ভাব পরিস্ফুট হয়েছে।) সদানন্দ, স্নানীলা, বিনয় প্রভৃতি চরিত্র এক-একটি মতবাদের বাহন।—চরিত্র হিসাবে সজীব হয়ে উঠতে পারে নি। সদানন্দ নাট্যকার নিজেই—দ্বিজেন্দ্রলালের পরিণত বয়সের সামাজিক মতামতই এই চরিত্রটির মুখ দিয়ে প্রকাশিত হয়েছে। (সদানন্দের মুখ দিয়ে নাট্যকার তাঁর ব্যক্তিজীবন ও শিল্পজীবনের পরিবর্তনের কথা মর্মভেদী বেদনার সঙ্গে উচ্চারণ করেছেন : “প্রেমের গান আর গাই না, হাসির গান আর গাই না। সেদিন গিয়েছে। হাসি-তামাসার দিন গিয়েছে, আমারও গিয়েছে, সমাজেরও গিয়েছে।”—এই উক্তির আলোকে শিল্পী দ্বিজেন্দ্রলালের মনোজীবনের একটি নিগূঢ় সঙ্কেত পাওয়া যায়। বক্তব্য ও তত্ত্বের দিকে যাই হোক না কেন, সামাজিক নাটক রচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল পুরাতনেরই পুনরাবৃত্তি করেছেন।)

## দ্বিজেন্দ্রনাট্যের নানা প্রসঙ্গ

দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভা আলোচনা প্রসঙ্গে তাঁর সংলাপরচনাপদ্ধতির বিচার হওয়া প্রয়োজন। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক-বিচার করতে গিয়ে অধিকাংশ সমালোচকই তাঁর নাটকীয় সংলাপ ও ভাষার আলোচনা করেছেন। তা ছাড়া নাটকীয় গতিস্থিতির পক্ষেও সংলাপের দায়িত্ব অনস্বীকার্য। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের সংলাপ বিচারের পূর্বে তাঁর নিজস্ব অভিমত আলোচনা করা প্রয়োজন। কাব্যসংলাপ ( Verse dialogue ) ও গদ্যসংলাপ ( Prose dialogue ) ভেদে তিনি দু-জাতীয় সংলাপই ব্যবহার করেছেন। তিনি এই দু-জাতীয় সংলাপ সম্পর্কেই আলোচনা করেছেন :

“প্রথমে Shakespeare-এর অনুকরণে Blank Verse-এ নাটক লিখিতে আরম্ভ করি। ‘তারাবাই’ প্রকাশ হইবার পরে স্বর্গীয় কবি নবীনচন্দ্র সেনকে তাঁহার অনুবোধে এক কপি পাঠাই। তিনি পড়িয়া এই মত প্রকাশ করেন যে এ নূতন ধরণের অমিত্রাক্ষর, মাইকেলের ছন্দোমাধুরী ইহাতে নাই—এ অমিত্রাক্ষর চলিবে না। সেই সঙ্গে স্বর্গীয় মাইকেল মধুসূদনের দৈববাণী মনে হইল,—যে অমিত্রাক্ষরে নাটক এখন চলিতে পারে না। দীর্ঘ বক্তৃতা অমিত্রাক্ষরে চলে। কিন্তু দ্রুত কথোপকথনের কথা ত গল্পের মত হইতেই হইবে। Shakespeare-এর অমিত্রাক্ষর Milton-অমিত্রাক্ষর হইতে পৃথক। Shakespeare-এ খানিক গদ্য খানিক পদ্য, তথাপি দুইটি খাপ খাইতেছে। কারণ ইংরাজি ভাষায় সেরূপ অবস্থা আসিয়াছিল। কিন্তু বাঙ্গলাতে “তুমি যদি আস সখি, আমি যেথা যাবো” ইহার পরে “নবান নীরদ শ্রাম নিকুঞ্জবিহারী” এরূপ রচনা অসম্ভব বিসদৃশ বোধ হইবে। কিন্তু গল্প একত্রে উভয়ই চলে। গল্পের এখন সে অবস্থা আসিয়াছে।”<sup>১</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের এই মন্তব্যটি পরীক্ষা করলে দেখা যায় যে, তিনি নাটকীয় সংলাপ-রচনায় বাংলা নাটকে অমিত্রাক্ষর ছন্দের উপযোগিতা সম্পর্কে সংশয় প্রকাশ করেছেন। তিনি মধুসূদনের ‘দৈববাণী’র কথা উল্লেখ করেছেন। কিন্তু মধুসূদন, নাটক রচনার যুগ যে বাংলা সাহিত্যে তখনো আসে নি, সেই কথাই উল্লেখ করেছেন, তার সঙ্গে নাটকে অমিত্রাক্ষর ছন্দের ভবিষ্যৎ সম্ভাবনার কথা অস্বীকার করেন নি।

কিন্তু এর জন্য আমাদের কান তৈরী করতে হবে, এ কথাও তিনি বলেছেন।<sup>৭</sup> মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের মধ্যেও একটি ক্রমপরিণতি লক্ষণীয়। ‘তিলোত্তমাসম্ভব কাব্যে’, ‘পদ্মাবতীনাটকে’ এই ছন্দের আড়ষ্টতা আছে। ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’র শেষ দিকেই এ ছন্দের অধিকতর পরিণত রূপ লক্ষ্য করা যায় : ‘মেঘনাদবধকাব্যে’র ছন্দের মধ্যে মহাকাব্যোচিত মেঘমল্ল ও গীতিসুধমা দুই-ই আছে। অমিত্রাক্ষর ছন্দের নাট্যসম্ভাবনাই এক্ষেত্রে বিচার্য। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের সর্বাপেক্ষা নাট্যগুণসমৃদ্ধ রূপ ‘বীরঙ্গনা কাব্যে’র ছন্দ। একাত্মক নাট্য-ভাষণের ( Dramatic monologue ) পদ্ধতিতেই মধুসূদনের পত্রকাব্যখানি রচিত হয়েছে। এর ফলে ঘাতপ্রতিঘাতপ্রধান অন্তর্জীবনকে মধুসূদন নাট্যকারের বস্তুধর্মী শিল্পরীতির সাহায্যে ফুটিয়ে তুলতে সক্ষম হয়েছেন। এই কাব্যের মধ্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দের নাট্য গুণ প্রকাশিত হয়েছে।

নাটকীয় সংলাপ রচনায় ‘গৈরিশ ছন্দ’ একটি নূতন পথ নির্দেশ করেছিল। গিরিশচন্দ্রের এই ছন্দটি প্রকৃত পক্ষে ‘ভাড়া অমিত্রাক্ষর’ ছন্দ। তিনি ‘রাবণ বধ’ নাটকে ( ১২৮৮ ) এই ছন্দ সর্বপ্রথম ব্যবহার করেন। অবশ্য গিরিশচন্দ্রই এই ছন্দের প্রবর্তক বা আবিষ্কর্তা নন। তার পূর্বে ব্রজমোহন রায় ও রাজকৃষ্ণ রায় এই ছন্দ ব্যবহার করেছিলেন।<sup>৮</sup> কিন্তু গিরিশচন্দ্রই এই ছন্দকে সুসংস্কৃত ও সুমার্জিত করে নাটকে ব্যবহার করেন। স্বতরাং অমিত্রাক্ষর ছন্দের দ্বারা যে নাটক রচনা করা সম্ভব নয়, এ কথা বলা যায় না। রবীন্দ্রনাথও তাঁর প্রথম যুগের ‘রাজা ও রাণী’ ‘বিসর্জন’ ‘চিত্রাঙ্গদা’ প্রভৃতি নাট্যকাব্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দকে সার্থকভাবে প্রয়োগ করেছেন। ‘দ্রুত কথোপকথনের’ ভাষাও এই ছন্দেই রূপ পেয়েছে। এই কারণেই নাটকের সংলাপরচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল অমিত্রাক্ষর ছন্দের যে অল্পযুক্ততার কথা বলেছেন, তা স্বীকার করা যায় না।

আসল কথা, দ্বিজেন্দ্রলালের অমিত্রাক্ষর ছন্দ সর্বত্র সার্থক হয় নি—অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রবহমানতার মধ্যে একটি স্বাচ্ছন্দ্য ও সাবলীলতা থাকে। কিন্তু অনেক সময়, বিষয় মাত্রায় ছন্দ পড়ার জন্য দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপ গতিহীন হয়ে পড়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম দুটি নাট্যকাব্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রয়োগের মধ্যে অনেক ক্রটিবিচ্যুতি লক্ষ্য করা যায়। কোথায়ও আট-ছয়ের বিভাগটি অতিরিক্ত

২। "But this is not the age of drama to flourish. We want the public ear to be attuned to the melody of the Blank Verse"—রাজনারায়ণ বসুর কাছে লিখিত চিঠি,—  
ধ্বনিত (১৯২০), : নগেন্দ্রনাথ সোম, পৃ: ৭৪৬।

৩। বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস ( দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫০ ) : সুকুমার সেন, পৃ: ৩৫৪।

সার্থকভাবে অনুসরণ করার ফলে যন্ত্রের দিকটিই বড় বেশী স্পষ্ট হয়ে উঠেছে—কলাকৌশলকে গোপন করে প্রথম শ্রেণীর শিল্প হয়ে উঠতে পারে নি। ‘তারাবাই’ নাটকের অমিত্রাক্ষর ছন্দে গতি পদে পদে ব্যাহত হয়েছে—অনেক জায়গায় শ্রুতিকটুও বটে :

শুনিয়াছি—যাহা শুনি নাই  
পূর্বে কভু—শত্ৰুধনি, সময় চাঁৎকার,  
মরণের আর্তনাদ—বিমিশ্রিত ঘোর  
অসীম বিকট কোলাহলে। করিয়াছি  
যুদ্ধ আজি তুচ্ছ করি, জীবন, প্রবল  
বিরাট উৎসাহে। আনিয়াছি বন্দী করি  
এই হস্তে মজকরে আজি।

—( তারাবাই : চতুর্থ অঙ্ক, দ্বিতীয় দৃশ্য )

উদ্ধৃত সংলাপটির মধ্যে কৃত্রিমতা ও আড়ম্বরতা লক্ষণীয়। পরবর্তী নাট্যকাব্যগুলিতে অমিত্রাক্ষর ছন্দের পরিণততর রূপ লক্ষ্য করা যায়। সম্ভবত দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনার ক্রটি সম্পর্কে অবহিত ছিলেন, তাই পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে তিনি গদ্যসংলাপ ব্যবহার করেছিলেন।

কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপের আর একটি দিকও আছে। সাধারণ কথোপকথনের নিরুত্তাপ রূপ দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপে অসঙ্গত হয়েছে—কিন্তু উচ্ছ্বসিত হৃদয়াবেগকে তিনি অনেক ক্ষেত্রেই তাঁর চিত্রময়ী ভাষায় রূপ দিয়েছেন। ‘ভীষ্ম’ নাটকে অশ্বার প্রাতি ভীষ্মের একটি উক্তি লক্ষণীয় :

এ ত তুমি নহ। দেখিতেছি  
কোন এক উন্মাদিনী স্তম্ভরী রমণী।  
আরক্তিম শুভ্রবর্ণ পূর্ণ গণ্ড দুটি  
কামনা মদিরাপানে। চক্ষুর জ্বালায়  
জলিছে নিরয়বহি। বিষ গুঠ দুটি

সগরল হাশুরসে—লালসা-শিথিল। ( ভীষ্ম : ৩য় অঙ্ক, ৬ষ্ঠ দৃশ্য )

মনন ও রতির চক্রান্তে বসন্তবিহ্বলা পৃথিবীর দিকে চেয়ে অহল্যা যেখানে বিশ্ব-প্রকৃতির মধ্যে নিজের যৌবনশ্রবণকে ছড়িয়ে দিয়েছেন, সেখানে দ্বিজেন্দ্রলালের অমিত্রাক্ষর ছন্দের কাব্যসংলাপ অপরূপ হয়ে উঠেছে :

আহা ! কি মধুর ! মুগ্ধরিত ঘনশ্রাম  
নিরুজ্জ্বল : শুষ্করে শুষ্ক ; রঞ্জিত স্তম্ভর

পল্লবিত পণ্যবীণি সন্ধ্যার কিরণে ।

সুদূর তটিনী বহে ঘন তরুচ্ছায়ে

অর্ধাবগুণ্ঠনবতী, ক্ষিপ্ত পদক্ষেপে

বন্ধুর কাস্তার দিয়া ।.....

.....সবার উপরে

এক গাঢ় নীলাকাশ নিশ্চন্দ, নির্মল,

সত্তমেঘমুক্ত নত চুহিতে ধরার

সুখশ্রিত বিশ্বাধর—রক্তিম লঙ্কায় ।

( পাষাণী : ২য় অঙ্ক, ২য় দৃশ্য )

উদ্ধৃত অংশদ্বয়ে অমিত্রাক্ষর ছন্দের সার্থক রূপায়ণ লক্ষ্য করা যায়। প্রেম ও প্রকৃতিকে নিয়ে যেখানে নাটকীয় চরিত্রের প্রচণ্ড হৃদয়াবেগ স্পন্দিত হয়ে ওঠে, সেখানে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপ অধিকতর সার্থক হয়েছে। কিন্তু নাটকীয় সংলাপরচনায় এটুকুই যথেষ্ট নয়।

নাটকে কাব্যের অধিকার কতখানি থাকা সম্ভব—এই সমস্যা নিয়ে পাশ্চাত্য সমালোচকদের মধ্যে অনেকেই আলোচনা করেছেন। একদলের মতে উৎকৃষ্ট নাটকের কাব্যগুণসম্বিত হওয়ার প্রয়োজন আছে ( সুইনবার্ন, অ্যাব্যারক্‌সে প্রভৃতির মত )। আর একদলের মতে কাব্য ও নাটক পৃথক বস্তু—নাটকের মধ্যে কাব্যের প্রবেশাধিকার নিতান্ত অসম্ভব। প্রাচীন গ্রীক নাটক ও এলিজাবেথীয় যুগের নাটক কাব্যগুণসমৃদ্ধ, সুতরাং নাটকের এলাকা থেকে কাব্যকে সম্পূর্ণ বহিষ্কার করা সম্পর্কেও সংশয় জাগে, আবার কাব্যের অতিপ্রাধান্যও উচ্চতর নাটককে অনেক সময় “লিরিকের জলাভূমি” করে তোলে। আসল কথা, নাট্যকাব্যে কাব্য ও নাটকের পূর্ণ সামঞ্জস্যের প্রয়োজন। যেখানে কাব্য নাটকের শাসনকে অস্বীকার করে নিজের কারুকার্য ও অলঙ্কারের বিলাস দেখাতে চায়, সেখানকার কাব্যসংলাপ নিঃসন্দেহে দোষাবহ। কিন্তু যেখানে কাব্য ও নাটক “পার্বত্য-পরমেশ্বর” একাধিতার বিধত, সেখানকার কাব্য নাটকীয়তাকে আরও সমৃদ্ধ করে। শেক্সপীয়ারের নাটকগুলি এর চরম উদাহরণস্থল—কাব্যের মাধ্যমেই সেখানে নাটকীয় গতিধর্ম অসাধারণত্ব লাভ করেছে।<sup>৪</sup>

৪। এই প্রসঙ্গে কবি-সমালোচক টি. এস. এলিয়টের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য—

“For I start with the assumption that if poetry is merely a decoration, an added embellishment, if it merely gives people of literary tastes the pleasure of listening to poetry at the same time that they are witnessing a play, then it is

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপ সম্পর্কেও এই দৃষ্টিভঙ্গির সাহায্যেই বিচার করতে হবে। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাব্যগুলির মধ্যে তাঁর বোম্বাস্টিক কবিপ্রতিভার স্বাক্ষর আছে। কাব্য হিসাবে সে সমস্ত অংশের মূল্য থাকলেও সব সময় নাটক হিসাবে খুব বেশী সার্থকতা নেই। তাই তাঁর নাট্যকাব্যগুলির কোনো কোনো অংশ গীতিকবিতা হিসাবে শিল্পসার্থকতামণ্ডিত, কিন্তু নাট্যকীয় সংলাপ হিসাবে খুব বেশী সার্থকতা থাকে না। কারণ সার্থক নাট্যকাব্য কাব্যের স্ব-মহিমা প্রকাশ করার ক্ষেত্র নয়। কিন্তু কাব্যগুণের সঙ্গে যেখানে কাব্যের নাট্যকীয়তার সমন্বয় ঘটেছে সেখানকার কলাকৌশল অস্বীকার করা যায় না। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাব্যগুলির মধ্যে কাব্য-সংলাপের দিক থেকে ‘ভীষ্ম’ নাটকটিই অপেক্ষাকৃত পরিণত। ‘পাষণী’ ও ‘ভারাবাহী’ নাটকের সংলাপগত ত্রুটি এখানে অনেকখানি সংশোধিত হয়েছে।—কাব্য ও নাটকের মাল্যবন্ধনও অনেকখানি সার্থকতা লাভ করেছে। শ্রেষ্ঠ নাটকে কাব্য ও নাটকের সামঞ্জস্য ঘটে। কিন্তু নাটকের কাব্যসংলাপের মধ্যেও বৈচিত্র্য সৃষ্টির অবকাশ আছে। কাব্যসংলাপের মধ্যে যে সুগভীর হৃদয়-বেগকেই শুধু কপাশিত করা যায় এমন কোনো ধরাবাঁধা নিয়ম নেই, চলতি ভাষার মেজাজকেও কাব্যসংলাপে ফুটিয়ে তোলা যায়। শেক্সপীয়রের নাটক থেকে এই ধরনের চলতি মেজাজের কাব্যসংলাপের উদাহরণ দেওয়া সম্ভব। ফলকন ব্রিজ ( কিং জেন ) ও ‘রোমিও জুলিয়েট’ নাটকের নার্স চরিত্রটির সংলাপরীতি লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে যে কাব্যসংলাপের সৌন্দর্য কতদূর বাড়ানো সম্ভব। শেক্সপীয়র তাঁর কাব্যসংলাপের সাহায্যে সর্ববিধ বস পরিবেশন করেছেন—প্রাত্যহিক জীবনের অতি সাধারণ চলতি স্বর থেকে সুগভীর হৃদয়বেগ পর্যন্ত তিনি এই সংলাপের দ্বারা প্রকাশ করেছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপ একটি বিশেষ ধরনের ভাবাবেগকে প্রকাশ করারই উপযোগী; শেক্সপীয়রের সংলাপের মতো বিচিত্র ধরনের ভাব-প্রকাশক নয়।

## ॥ ২ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাব্যের মধ্যে ‘সীতা’ নাটকের সংলাপে কিছু বৈচিত্র্য আছে। ‘সীতা’ নাটকে পূর্বাপর কাব্যসংলাপই ব্যবহার করা হয়েছে, অপর নাট্যকাব্যগুলিতে কাব্যসংলাপের সঙ্গে গদ্যসংলাপও ব্যবহার করা হয়েছে। দ্বিতীয়ত, এই নাটকে

superfluous. It must justify itself dramatically and not merely be fine poetry shaped into a dramatic form.”

—Poetry and Drama : Theodore Spencer Memorial Lecture, Harvard University ( 1950 )

নাট্যকার অন্ত্যমিল কবিতায় সংলাপ রচনা করেছেন। তৃতীয়ত, এই নাটকে নাট্যকার বিভিন্ন ছন্দের প্রয়োগ করেছেন। পূর্বাপর কাব্যসংলাপ ব্যবহার সম্পর্কে কোনো আপত্তি থাকতে পারে না। শেক্সপীয়রের কথা সত্য, কিন্তু কাব্য ও গানের এই জাতীয় সংমিশ্রণ রসান্বাদনের পক্ষে বিঘ্ন ঘটায়। এলিজাবেথীয় যুগের দর্শকদের একটি সাধারণ সংস্কার ছিল যে গ্রাম্য ও নিম্নশ্রেণীর চরিত্ররা গল্পে কথা বলবেন, অপর পক্ষে নায়কজাতীয় চরিত্ররা (যারা সামাজিক পদমর্যাদায় বড়), কাব্যসংলাপ ব্যবহার করবেন। কিন্তু অন্ত্যমিল কবিতায় সংলাপ রচনা নাটকের পক্ষে পরিহার্যই হওয়া উচিত। মিত্রাক্ষর কবিতায় কেউ কেউ নাটকীয় সংলাপ রচনা করেছেন বটে, কিন্তু খুব সার্থক হতে পারেন নি। রেসটোরেশন যুগের ইংরেজি নাটকে ড্রাইডেনের মতো প্রতিভাবান লেখকও এই ধরনের সংলাপরচনায় সার্থক হন নি। এ বিষয়ে নাট্য-সমালোচক নিকোলের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য :

Blank Verse is rhythmical ; it allows the expression of the most poetical of thoughts ; and yet because of its structure, it remains close to real life. In listening to it we are not startled by the artificiality of the expression. In blank verse we hear the language of ordinary life rarefied and made more exalted. In choice between it and rimed verse, therefore we may unhesitatingly decide for the former...<sup>৫</sup>

এর প্রধান কারণ হল এই যে মিত্রাক্ষর কাব্যসংলাপে মিলের দিকে অতিরিক্ত নজর দেওয়ার জন্য সংলাপের স্বাভাবিকত্ব ও প্রবাহমানতা ব্যাহত হয়। একখানি সুদীর্ঘ পঞ্চমাক্ষর নাটকে পূর্বাপর অন্ত্যাহুপ্রাসের দিকে লক্ষ্য রাখলে কৃত্রিম হয়ে ওঠার সম্ভাবনা থাকে—কবিতার মিলের প্রতি অতিরিক্ত আহুগত্যের ফলে চরিত্রাহুযায়ী সংলাপ রচনার দিকে আর দৃষ্টি দেওয়ার অবকাশ ঘটে না। নাটকীয় সংলাপ চরিত্রকে ফুটিয়ে তুলবে ও নাটকীয় গতিধর্মের (action) বাহক হবে। কিন্তু ষিজেন্দ্রলালের ‘সীতা’ নাটকের সংলাপ অধিকাংশ স্থলেই ‘বিশুদ্ধ কাব্য’ই—নাটকীয় সংলাপ নয়। উর্মিলার একটি উক্তি থেকে উদাহরণ নেওয়া যাক :

স্বর্ঘ্য অন্তে যায়। দূরে অনিমেবে চাহে

রঞ্জিত প্রান্তর। স্তব্ধ সরযু-প্রবাহে

রবির কনকরশ্মি ঘুমাচ্ছে আসি।

হস্তে দীপ, আরক্তিম মুখে যুহুহাসি,



আলিছে আনত নেজে ধুসর বসনে,-

অর্ধাবগুণনবতী সন্ধ্যা সন্ধ্যাপনে

ধীর পদক্ষেপে, এ বিশ্ব-মন্দিরে। (সীতা : ১ম অঙ্ক, ২য় দৃশ্য)

এই উক্তিটির মধ্যে নিঃসন্দেহে কাব্যগুণ আছে, কিন্তু নাটকের মূল প্রবাহের সঙ্গে এর কোনো যোগ নেই। মিত্রাক্ষর কাব্যসংলাপে নাট্যকারের প্রধান দৃষ্টি রয়েছে কাব্যমোহ সৃষ্টির দিকেই। দীর্ঘ নাটকের মধ্যে অনেকগুলি অন্ত্যাহুপ্রাঙ্গণ নিতান্ত ঐতিকটু হয়েছে—কষ্টকল্পিত মিলও আছে।

‘সীতা’ নাটকে নানাপ্রকার ছন্দ ব্যবহার করা হয়েছে। এমন কি তার সবগুলি অক্ষরবৃত্ত ছন্দও নয়। অবশ্য নাট্যকার একাধিক স্থানে ছন্দের বৈচিত্র্যও দেখিয়েছেন। সীতা যেখানে রামচন্দ্রের সঙ্গে গোদাবরীতীরের মধুর স্মৃতি আলোচনা করেছেন, সেখানে তাঁর উক্তি লক্ষণীয় :

মনে পড়ে প্রিয় ? ঢালিত অমিয়

এমনি চন্দ্রমা সেই দিন।

গোদাবরী তীর, সে পর্ণকুটির ;

সেই দিন আর এই দিন—(সীতা : ১ম অঙ্ক, ৪র্থ দৃশ্য)

সীতার এই উক্তিটি ভবভূতির উত্তরচরিত্রের ভাবাহুবাদ ছাড়া আর কিছুই নয়। এই নাটকের সংলাপরচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল বৈচিত্র্য সৃষ্টির প্রয়াসী হয়েছেন। কিন্তু অন্ত্যাহুপ্রাঙ্গণ রক্ষার প্রাণান্তকর প্রচেষ্টার জগত তা বার্থতায় পর্যবসিত হয়েছে—নাটকীয় সংলাপ হিসাবে এর অল্পযোগিতাই প্রকট হয়েছে। এমন কি চতুর্দশ মাত্রার অন্ত্যামিল কাব্যসংলাপও অনেক সময় লালিত্যহীন ও ঐতিকটু হয়েছে। যেমন—

রাম। কি কহিলি হুমুখ ? আশ্পর্ধা তোর অতি।

জানিস না কে সে, আর কে তুই হুমতি ?

পথের কুকুর হেয় ?

(সীতা : ১ম অঙ্ক, ৫ম দৃশ্য)

প্রথম অঙ্ক তৃতীয় দৃশ্বে লক্ষণ ও উর্মিলার কথোপকথন (বৈত সঙ্গীত ?) অংশটি নাটকে অন্তর্ভুক্ত হওয়া উচিত নয়—এই অংশটি নাট্যকারের কাব্য-বিলাস মাত্র। ছন্দ, অলঙ্কার বা রূপকল্পনা (Image) পরীক্ষার ক্ষেত্রে নাটক নয়, কাব্য। কিন্তু নাট্যকার নাটকের মধ্যে তাঁর কাব্যকৌতুহল পরিতৃপ্ত করার চেষ্টা করেছেন। ‘সীতা’ নাটকটিতে কাব্যই যেন নাটকের আকারে লেখা হয়েছে। সুতরাং এলিয়টের মতামতমুখারী ‘সীতা’ নাটকের কাব্যসংলাপকে “poetry is merely a decoration, an added embellishment” বলা হয়।

দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বশেষ নাটক ‘সিংহল-বিজয়’এর সংলাপ অংশ থেকে দু-একটি

মূল্যবান ভাষা আহরণ করা যায়। নাটকটি প্রথমে কাব্যে রচিত হয়েছিল, পরে একজন বিশিষ্ট বঙ্কুর পরামর্শে তিনি কাব্যসংলাপ ভেঙে গদ্যসংলাপে কাব্যখানি রচনা করেন।<sup>৬</sup> এইজন্য নাটকখানিতে কাব্যসংলাপ, গদ্যসংলাপ এবং তাঁর সঙ্গে এই দুয়ের মাঝামাঝি একটি স্তরের আদর্শও পাওয়া যায়। ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকের আগেই দ্বিজেন্দ্রলালের গদ্যসংলাপের নাটকগুলি রচিত হয়েছে—তাই গদ্যসংলাপ আড়ষ্টতা থেকে অনেকখানি মুক্ত হয়েছে। পরিমাণে অনেক কম হলেও কাব্যসংলাপও আছে—একেবারে বর্জন করলে আরও ভালো হত। কিন্তু কাব্য ভেঙে গদ্য রচনার জন্য গদ্যের মধ্যেও অসঙ্গতির সৃষ্টি হয়েছে। চলতি গদ্যের মধ্যে সুদীর্ঘ সমাসবদ্ধ পদবিভাগ ‘গুরু-চণ্ডাল’ দোষের কারণ হয়েছে, যেমন :

“বিজয়। স্বর্গে দেবগণ। আমি মহাপাপী, আমার ক্ষমা কর। ক্ষমা কর যে, পিতাকে এ দোষে দোষী করেছি। আর এমন বাপ—পুত্রস্নেহবিগলিত-স্তনধার-সম। মেঘ কেটে যাবে। বাবা! ক্ষমা কর যে, স্বপ্নেও ভেবেছি যে এও সম্ভব। আমি হলাম কি—মন্ত্রী মহাশয়।”

[ সিংহল-বিজয় : ১ম অঙ্ক, ৫ম দৃশ্য ]

উদ্ধৃত সংলাপাংশটি গদ্য-পদ্যের একটি উদ্ভট বর্ণসঙ্কর মাত্র—কাব্যও নয়, আবার কাব্যধর্মী গদ্যও নয়। গদ্যের সহজ সচলতা এ ভাষায় নেই। অথচ ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকটিতে গদ্যসংলাপ অনেকখানি সহজ হয়ে এসেছে, সে কথাও অস্বীকার করা যায় না; কিন্তু কাব্য ভেঙে গদ্য করতে গিয়ে মাঝে মাঝে উৎকট মিশ্রণের সৃষ্টি হয়েছে।

### ॥ ৩ ॥

দ্বিজেন্দ্রলাল ‘তারাবাহী’ নাটক রচনার পর, অধিকাংশ নাটকই গদ্যে রচনা করেন (‘সোরাব-রক্তম’, ‘সীতা’, ‘ভীষ্ম’ ও ‘সিংহল-বিজয়’ নাটকের কিয়দংশ ছাড়া)। বাংলা অমিত্রাক্ষর ছন্দে সর্বপ্রকার নাটকীয় রচনা সম্ভব নয়, এই ছিল তাঁর অভিমত। এইজন্য তিনি অপেক্ষাকৃত পরিণত শক্তির নাটকগুলি গদ্যেই রচনা করেন। এ সম্পর্কে তিনি নিজেই তাঁর অভিপ্রায়ের কথা বলেছেন :

“Carlyle-এর মতে সামান্য হইতে গভীরতম এমন কোন ভাব নাই যাহা পুণ্ড্র অপেক্ষা গুণ্ডে সুন্দরতর রূপে প্রকাশ করা না যায়। পুণ্ড্রের বাক্যের গুণ্ডে দেওয়া যায়

৬। “নাটকখানি প্রথমে গদ্যে রচিত হয়। পরে কবির আত্মীয় বঙ্কু অধরবাবু তাঁহাকে বলেন যে তাঁহার গদ্যের force তাঁহার কবিতার নাই। দ্বিজেন্দ্রলাল সেই ক্রটি লক্ষ্য করিয়া নাটকখানি পদ্য ভাঙিয়া গদ্যে লিখিতে আরম্ভ করেন।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃঃ ২১৪।

কিন্তু গল্পের স্বাধীনতা ও স্বেচ্ছাগতি পড়ে নাই। বহুমুখবাবু গল্প অনেক স্থলে ত পড়। Schiller, Lessing, Ibsen, Molière ইত্যাদি মহানাট্যকারগণের বহু মহা-নাটক গল্পে লেখা আছে, তাহাতে তো তাঁহাদের মহিমা কমে নাই।...তদুপরি নাটক অভিনয়ের জিনিষ।...সেইজন্য উক্তিগুলি যত স্বাভাবিক হয় (ভাষার মর্যাদা রক্ষা করিয়া অবশ্য) ততই শ্রেয়। লোকে কথাবার্তা পড়ে করে না, গল্পে করে। অতএব গল্পে নাটক রচনা করিলে উক্তিগুলি স্বাভাবিক ঠেকিবেই।

“...সেইজন্য আমি তারাবাইয়ের পরবর্তী নাটকগুলি (রাণা প্রতাপ, দুর্গাদাস, নূরজাহান, মেবার পতন ও সাজাহান) যথাক্রমে গল্পেই রচনা করি। কিন্তু কবিতায় আমার অত্যধিক আসক্তি থাকায় আমি গল্পের ভাষাকে কবিতার আসনে বসাইবার প্রলোভন ত্যাগ করিতে পারি নাই। অথচ যেখানে সংস্কৃত শব্দ অপেক্ষা প্রচলিত শব্দ বেশী জোরের সহিত ভাবপ্রকাশ করে বলিয়া বোধ হইয়াছে, সেখানে প্রচলিত শব্দই ব্যবহার করিয়াছি।”<sup>৭</sup>

উদ্ধৃত অংশটি শিজেন্দ্রলালের গল্পসংলাপ বিচারের পক্ষে একটি মূল্যবান নির্দেশিকা। তিনি প্রধানত গল্পসংলাপ ব্যবহারের স্বপক্ষে দুটি যুক্তি দেখিয়েছেন। প্রথমত, গল্পে সামান্য থেকে গভীরতম ভাব প্রকাশ করা যায়; দ্বিতীয়ত, গল্পসংলাপ কাব্যসংলাপের চেয়ে অনেক বেশী স্বাভাবিক, কারণ লোকে গল্পেই কথাবার্তা বলে। শিজেন্দ্রলালের প্রথম বক্তব্য সম্পর্কে নানা বিতর্কের অবকাশ আছে। অধিকাংশ সমালোচকের মতেই কাব্যসংলাপের দ্বারাই গভীর হৃদয়াবেগ সর্বাধিক ব্যক্ত করা সম্ভব। শেক্সপীয়রের নাটকের কবিত্বগুণও কম নয়—রাজা লীয়র, ম্যাকবেথ, ওথেলো, প্রম্পেরো প্রমুখ চরিত্রের তীব্র হৃদয়াবেগমণ্ডিত সংলাপগুলি কাব্য্যাংশেও অতুলনীয়। এলিজাবেথীয় যুগের নাট্যকারেরা তাঁদের নাটকে কাব্যসংলাপকেই প্রাধান্য দিয়েছিলেন। এমন কথাও কেউ কেউ মনে করেছেন যে গল্পসংলাপ উচ্চাঙ্গ ট্রাজেডি রচনার অল্পকূল নয়।<sup>৮</sup> অথচ উইলিয়াম আর্চার প্রমুখ সমালোচকেরা নাটকের ক্ষেত্রে কাব্যের প্রবেশকে অনধিকারপ্রবেশ বলেই মনে করেছেন।

শিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় যুক্তি, গল্প সাধারণ মানুষের প্রাত্যহিক জীবনের ভাষা। তিনি ইবসেন, মোলিয়েরের প্রসঙ্গ তুলেছেন। কিন্তু ইবসেন ও মোলিয়েরের নাটকের মূল প্রকৃতির কথা তিনি উল্লেখ করেন নি। ইবসেন সমাজসমস্যাশূলক নাটক

৭। আমার নাট্যজীবনের আয়ত্ত : নাট্যমন্দির, শ্রাবণ, ১৩১৭, পৃঃ ৫১-৫৩।

৮। “In general, it may be said, it would appear that the Elizabethan dramatists were right in their tragedies, and that the more modern prose development is unformed, an experiment dangerous and antagonistic to the spirit of high tragedy.”—The Theory of Drama : Nicoll, Page 140.

লিখেছেন, সাধারণ মধ্যবিত্ত ঘরের কথা বলেছেন। মৌলিয়েবের প্রহসন ও কমেডি-গুলির মধ্যেও ব্যঙ্গ-বিক্রপ প্রাধান্য লাভ করেছে। সেখানে গল্পসংলাপকে সাধারণ জীবনের বাহক করে তোলা হয়েছে। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল সর্বপ্রথম অবিস্মিত গল্প-সংলাপে নাটক রচনা করেন ‘প্রতাপসিংহ’। ‘প্রতাপসিংহ’ প্রাত্যহিক জীবনাত্মক সামাজিক বা পারিবারিক নাটক নয়। হুতরাং দ্বিজেন্দ্রলাল পরবর্তী ঐতিহাসিক নাটকে গল্পসংলাপ ব্যবহার করেছেন বটে, কিন্তু বিষয়ের পরিবর্তন করেন নি। তাই তাঁর গল্পও ঠিক প্রাত্যহিক জীবনের গল্প নয়, সেখানে উচ্ছ্বাস, বর্ণ ও অলঙ্কারের আতিশয্য আছে।

দ্বিজেন্দ্রলাল নিজেই বলেছেন যে, তিনি ‘গল্পের ভাষাকে কবিতার আসনে’ বসানোর প্রলোভন ত্যাগ করতে পারেন নি। তাঁর স্বীকৃতি অনুযায়ী তাঁর ভাষাকে ‘Poetic prose’ বলা যায়। তাঁর গল্পসংলাপ কাব্যধর্মী, কিন্তু তার স্বরূপ-সার্থকতা ও নাটকীয় উপযোগিতা নির্ণয়ের প্রয়োজন। কাব্যসংলাপ বিচারের আদর্শই কাব্যধর্মী গল্পসংলাপযুক্ত নাটকেরও বিচার করা যায়। কাব্যধর্মী গল্প নাটকে ব্যবহার করলে সেই গল্পকে সর্বপ্রকার নাটকীয়তার বাহন হয়ে উঠতে হবে—কাব্যের স্ব-মহিমা ও মনোহারিত্ব দেখাতে গেলেই সে ভাষা নিছক অলঙ্কারে পরিণত হবে। কাব্যধর্মী গল্পের প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের নাটকের এই ধরনের সংলাপের কথা মনে পড়বে। রবীন্দ্রনাথের নাটকীয় গল্পে সূক্ষ্ম সূরের লীলা ও গীতিকবিতার অপরাধের মোহ বিद्यমান। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ভাবনাট্যে বা তত্ত্বনাট্যে এই জাতীয় সংলাপ সূক্ষ্মত হয়েছে। ‘কান্তিনী’ নাটকের অঙ্ক বাউল বলেছেন : “আমার কথা বুঝবার জ্ঞান নয়, বাজাবার জ্ঞান।” গোপন ও গুহাহিত সত্যকে প্রকাশ করতে গেলে ভাষার যে ইঙ্গিতময়তা ও সঙ্কেতগুণ রহস্যব্যাঞ্জনার প্রয়োজন, রবীন্দ্রনাথের ভাষায় তার সর্ববিধ অভিব্যক্তি ঘটেছে। তাঁর গীতিকবিতার সঙ্গেই নাটকীয় কাব্যধর্মী গল্পের একটি আঙ্গিক সম্পর্ক আছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পসংলাপের প্রকৃতি স্বতন্ত্র। তাঁর ভাষা উচ্ছ্বাসিত হৃদয়াবেগমণ্ডিত ও অলঙ্কারবহুল। তাঁর পূর্বে এক রবীন্দ্রনাথ ছাড়া অল্প কোনো নাট্যকার গল্পে এমন কবিত্বপূর্ণ ও বেগবান নাটকীয় সংলাপ ব্যবহার করেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকীয় ভাষা যেন অপ্রতিহতগতি একটি বর্ণের প্রাবন। উপমা-উৎপ্রেক্ষা প্রভৃতি দিয়ে যেমন তিনি তাঁর ভাষাকে চিত্রধর্মী করে তুলেছেন, তেমনি ক্ষুদ্রতরঙ্গকারী ক্লাইমাক্স-অ্যান্টিক্লাইমাক্সের আন্দোলনে তিনি তাকে গতিবেগসমৃদ্ধ করেছেন। চলতি ক্রিয়া-পদের ব্যবহার করলেও দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকীয় গল্প হালকা নয়, প্রকৃতিধর্মের দিক থেকে এ ভাষা সাধুভাষারই প্রকারভেদ মাত্র। তৎসম শব্দের প্রাচুর্য, সমাসবহুলতা

ও গান্ধীর্ষ এ ভাবকে ঐশ্বর্যময়ী করে তুলেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের গঞ্জে কাব্যধর্মিতার সঙ্গে ওজোপূর্ণের সমন্বয় ঘটেছিল। তাঁর নাটকের মঞ্চসাক্ষ্যের অন্ততম কারণ তাঁর এই ঐশ্বর্যশালী দৃষ্ট ভাষা। গজসংলাপের দ্বারা যে হৃদয়াবেগের আলোড়ন ও অন্তর্দ্বন্দ্বের তীব্রতাকে এমন গীতিকাব্যোচিত উদ্ভাবনার সঙ্গে প্রকাশ করা যায়, দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্বে বাংলা নাটকে তার কোনো পরিচয় পাওয়া যায় নি। টডের ‘রাজহান’ অবলম্বন করে মধুসূদন গজসংলাপবাহী ‘কৃষ্ণকুমারী’ লিখেছিলেন। কিন্তু মধুসূদনের গজ নাটকীয় সংলাপের অল্পপূজ্য, বাংলা ভাষার নিজস্ব বৈশিষ্ট্যই সেখানে ফুটে উঠতে পারে নি। নাটকীয় সংলাপের যে সজীবতা ও সচলতা থাকার প্রয়োজন মধুসূদনের গজসংলাপে তা নেই। মধুসূদনের গজ মহাকাব্যেরই অলঙ্কারবহুল একটি গজরূপান্তর মাত্র—অলঙ্কারের আতিশয্যে তার গতি আড়ষ্ট। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক নাটকের ভাষাও বিশেষত্ববর্জিত ও গতিহীন।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের গজসংলাপ তীব্র অন্তর্দাহ, উচ্ছ্বসিত হৃদয়াবেগ, মর্মভেদী শোকোচ্ছ্বাস রূপায়িত করার উপযুক্ত ভাষা। তাই চরিত্রের ঘাত-প্রতিঘাত ও হৃদয়বৃত্তির আলোড়ন স্পষ্টরেখায় ফুটিয়ে তুলতে এ ভাষার উপযোগিতা অস্বীকার করা যায় না। দ্বিজেন্দ্রলালের উক্তি থেকেই জানা যায় যে, গজের ভাষাকে তিনি কবিতার আসনে বসানোর চেষ্টা করেছিলেন। শব্দসংস্থানের লাবণ্য, পদবিচ্ছাদনের স্বম্মা ও আলংকারিক কারুকার্য নাটকীয় সংলাপের মধ্যে এক সাক্ষাতিক মূর্ছনার সৃষ্টি করেছে।<sup>১</sup> নূরজাহানের রূপে মুগ্ধ জাহাঙ্গীরের উচ্ছ্বসিত উক্তিটি লক্ষণীয় :

“সেদিন গবাক্ষপথে দেখ্লেম—কি সে মূর্তি!—যেন তুবারের উপর উবার উদয় ;  
যেন স্তম্ভ নিশীথে ইমনের প্রথম স্বপ্নার , যেন মনুস্ত্রের প্রথম যৌবনে প্রেমের প্রভাত ।  
—সে একটা নিঃসঙ্গ স্বপ্নের মত, মধুর রাগিণীর মত নয়, প্রস্ফুটিত পুষ্পের মত নয় ।”  
[ নূরজাহান : ১ম অঙ্ক, ৫ম দৃষ্ট ]

রূপমুগ্ধ জাহাঙ্গীর গবাক্ষপথে নূরজাহানকে দেখে সেই রূপের স্মৃতি ষোমস্বন করছেন। রূপবিহ্বল প্রেমিকচিত্তের হৃদয়রাগে রঞ্জিত হয়ে এই অংশটি সঙ্গীতময় হয়ে উঠেছে। নাট্যকারও যেন স্থান-কাল-পাত্র বিস্মৃত হয়ে বিহ্বল রূপভূষণকেই কাব্যধর্মী গঞ্জে রূপায়িত করেছেন। কিন্তু এই ধরনের সংলাপের মধ্যে দুর্বলতার বীজও আছে। দ্বিজেন্দ্রলাল যেন কাব্যের গীতিভরজেই নিজেকে ভাসিয়ে দেন, নিজের

১। “তাঁহার নাটকীয় চরিত্রের কথাবার্তার মধ্যেও অনেক সময় সঙ্গীত-জাতীয় উচ্ছ্বাস এবং রসোৎসাহই লক্ষ্য করিবেম, সময় সময় এক একটি কথা অপরূপ বিদ্যম-বিতানের দ্বারা, সঙ্গীতের আকস্মিক আবেগ মূর্ছনার দ্বারা, উচ্ছ্বাস পরিস্ফুট করিয়াই হস্ত অচিরে বিলীন হইতেহে ।”

কাব্যকুহকের মধ্যে নিজেই পথ হারিয়ে কেলেন—কণিকের অন্ত ভুলে যান যে এ কাব্য নয়, নাটক ! তা ছাড়া এই বিশিষ্ট রীতিটি ভিন্ন আর কোনো ভঙ্গি তাঁর সংলাপে রূপায়িত হয়ে ওঠে না। কিন্তু একই ভঙ্গির যত্র-তত্র-প্রয়োগ শেষ পর্যন্ত মূদ্রাদোষ (mannerism) পরিণত হয়। তা ছাড়া কাটা-কাটা ইংরেজি-ঘেঁষা সংলাপ অনেক সময় শ্রুতিকটু হয়েছে। সংলাপের মধ্যে ‘একটা’ শব্দের অতিরিক্ত ব্যবহার নাট্যকারের অন্ততম মূদ্রাদোষ ; যেমন—“একটা সৌন্দর্য, একটা গরিমা, একটা বিস্ময়।”

[ মেবার-পতন : ১ম অঙ্ক, ৭ম দৃশ্য ]

এই জাতীয় এক-একটি অসমাপ্ত কাটা-কাটা বাক্যাংশের অতিরিক্ত প্রয়োগ অনেক সময় সংলাপকে অস্বাভাবিক করে তুলেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যধর্মা অলঙ্কারবহুল সংলাপের মধ্যে এটি হল একটি প্রধান ত্রুটি।

কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল যেখানে তাঁর সংলাপরচনায় চরিত্রের সঙ্গে সংযোগ রক্ষা করতে পেরেছেন, সেখানে এর নাটকীয় সার্থকতা ও শিল্পোৎকর্ষ অস্বীকার করা যায় না। ঝটিকা-বিদ্যুৎময় রাত্রিতে আগ্রাহুর্গে বন্দী মাজাহানের অন্তর্জীবনের প্রবল আলোড়নকে নিপুণ শিল্পসাফল্যে মণ্ডিত করা হয়েছে :

—“ইচ্ছে করছে জাহানারা, যে এই রাত্রির ঝড়বৃষ্টি অন্ধকারের মাঝখান দিয়ে একেবারে ছুটে বেয়োই। আর এই সাদা চুল ছিঁড়ে, এই বাতাসে উড়িয়ে, এই বৃষ্টিতে ভাসিয়ে দিই। ইচ্ছে করছে যে আমার বুকখানা খুলে বজ্রের সম্মুখে পেতে দিই। ইচ্ছে করছে যে এখান থেকে আমার আত্মাকে টেনে ছিঁড়ে বার করে তা ঈশ্বরকে দেখাই ! ঐ আবার গর্জন !—মেঘ বার বার কি নিফল গর্জন করছে ? তোমার আঘাতে পৃথিবীর বক্ষ খান খান করে দিতে পারো ? অন্ধকার ? কি অন্ধকার হয়েছে ! তোমার পিছনে ঐ সূর্য নক্ষত্রগুলোকে একেবারে গিলে খেয়ে ফেলতে পারো ?”

[ মাজাহান : ৫ম অঙ্ক, ৩য় দৃশ্য ]

অপজ্ঞতা কতাকে ফিরে পেয়ে চাণক্যের হৃদয়বৃত্তির আলোড়নকে নাট্যকার সার্থকভাবে রূপ দিয়েছেন :

—“কাত্যায়ন ! নাড়ী দেখতে জানো ? দেখ ত [ হাত বাড়াইলেন ] আমি বেঁচে আছি কিনা ? দেখ ত এ আমার ইহকাল না পরকাল ?—এ স্বপ্ন, না সত্য ? এ আলোকের উজ্জ্বল, না অন্ধকারের বস্তা ? এ সৃষ্টির সঙ্গীত, না প্রলয়কল্লোল ?—দেখ ত !—নাহিলে এও কি সম্ভব এতদিন পরে আমারই বস্তা—ভারতের শাসনকর্তার কস্তা তারই ঘারে এসেছে ঝিক্কা কর্তে।—কাত্যায়ন ! কাত্যায়ন ! [ ক্রন্দন ]”

[ চন্দ্রগুপ্ত : ৫ম অঙ্ক, ২য় দৃশ্য ]

উদ্ধৃত অংশটিতে উচ্ছৃঙ্খলিত আপাত-অসংলগ্ন উক্তিগুলির মধ্যে চাণক্য চরিত্রটিরই মর্মমূল উল্লেখটিত হয়েছে। স্থান-কাল-পাত্রানুযায়ী, সংলাপটি রূপায়িত হয়েছে— তাই পরস্পরবিরোধী উক্তিগুলির মধ্যে এক নিগূঢ় সামঞ্জস্য বিদ্যমান। গঠে এই ধরনের সংলাপ সৃষ্টি বাংলা নাটকে সত্যিই বিরল। কিন্তু এই চাণক্যই যখন চন্দ্রগুপ্তকে নন্দের বিরুদ্ধে উত্তেজিত করার জন্য মাতৃভক্তি সম্পর্কে হৃদীর্ষ বক্তৃতা দেন, তখন তা রীতিমত অসঙ্গত হয়ে ওঠে :

“মা—রোগে শোকে, দৈন্ত্রে হৃদিনে তোমার হৃৎযে নিজের বক্ষ পেতে নিতে পারে, তোমার স্নান মুখখানি উজ্জ্বল দেখবার জন্য যে প্রাণ দিতে পারে, খাঁর স্বচ্ছ স্নেহমন্ডাকিনী এই শুষ্ক তপ্ত মরুভূমিতে শতধারায় উচ্ছৃঙ্খলিত হয়ে যাচ্ছে ; মা যার অপার শুভ্র করুণা মানব-জীবনের প্রভাত-সূর্যের মত কিরণ দেয়—বিতরণে কার্পণ্য করে না, বিচার করে না, প্রতিদান চায় না ; উন্মুক্ত, উদার কল্পিত আগ্রহে দুহাতে আপনাকে বিলাতে চায়,—এই সেই মা !” [ চন্দ্রগুপ্ত : ২য় অঙ্ক, ৫ম দৃশ্য ]

চাণক্যের এই উক্তিটি রীতিমত আতিশয্য ও নাট্যাতিরিক্ত। আদর্শবাদ ও কতকগুলি গুণবাচক বিশেষণ বাদ দিলে সংলাপটিতে কিছুই থাকে না। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে যখন একত্র হাত মিলিয়ে থাকেন, তখন সংলাপের সার্থকতা অস্বীকার করা যায় না, কিন্তু যখন কবি, নাট্যকারের প্রতি ভ্রক্ষেপমাত্র না করে খেয়াল-খুশির আকাশকুসুম চয়ন করেন, তখনই সংলাপ অতি-নাটকীয় ভাববিলাসে পরিণত হয়।

॥ ৪ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের গদ্যসংলাপে মালোপমা উৎপ্রেক্ষা ও ক্লাইমাক্স প্রচুর পরিমাণে লক্ষণীয়। ক্লাইমাক্স ও অ্যান্টি-ক্লাইমাক্সের দ্বারা বাক্যাংশের মধ্যে তিনি তীব্র গতিসঞ্চার করেছেন। সমালোচকি অলঙ্কারের দ্বারা তিনি তাঁর বক্তব্যকে সজীব করে তুলেছেন। Oxymoron ও Epigram-জাতীয় বিরোধমূলক অলঙ্কারসৃষ্টিতেও তাঁর নৈপুণ্য ছিল। এপিগ্রামের বিদ্যাক্ষমকে তিনি বক্তব্যকে রমণীয় করে তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ভাবার মধ্যেও দৃঢ়তার অভাব নেই, যুক্তাস্বরবাহুতা ও সমাসবদ্ধতা তার বাধুনিকে একটি গাঢ়সংহত রূপ দিয়েছে। রঙ ও রেখার স্থম্পষ্টতায় দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষা সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। দ্বিজেন্দ্রলালের ভাবার চিত্রধর্মিতা ও সঙ্গীতময়তা

যেমন আমাদের সশ্রদ্ধ অল্পমোদন লাভ করে, তেমনি নাট্যকারের ব্যর্থতা ও অপচয়ও ব্যখিত করে।

নাট্যধর্মকে ক্ষুণ্ণ করে কাব্যের স্ব-মহিমা প্রচার করা তাঁর সংলাপের একটি প্রধান ক্রটি হলেও, একমাত্র ক্রটি নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের সংলাপের মধ্যে পদবিগ্রাসগত ও গঠনরীতির ক্রটিও আছে। ইংরেজি বাগ্মিধির অতিরিক্ত অল্পস্বপ্নের ফলে ভাষা অনেক সময় বাংলা বুলির স্বকীয়তা হারিয়ে ইংরেজি-ধেঁবা হয়ে পড়েছে—বেশ বোঝা যায় যে, ইংরেজি বাক্যাংশের গঠনরীতির দিকে নজর রেখে যেন তিনি তার তর্জমা করেছেন। পর পর তিনটি বাক্যাংশকে একত্র গ্রথিত করে ক্লাইম্যাক্সের সৃষ্টি করা দ্বিজেন্দ্রলালের সংলাপরচনার অগ্রতম কৌশল—কিন্তু এই কৌশল অনেক ক্ষেত্রেই কৃত্রিম ও বিজ্ঞাতীয় হয়ে উঠেছে। ‘নূরজাহান’ নাটকে রেবার মৃত্যুসংবাদ শুনে লাশলা বলেছেন : “অভাগিনী পুত্রহারী সম্রাজ্ঞী ! পৃথিবী থেকে একটা গরিমা চলে গেলো !—একটা আলোক, একটা সঙ্গীত, একটা প্রার্থনা !” [ নূরজাহান ৩য় অঙ্ক, ৬ষ্ঠ দৃশ্য ]। এই জাতীয় কাটা-কাটা বাক্যাংশ মুহূর্তের চমক সৃষ্টি করতে পারে মাত্র, কিন্তু একটি অঞ্চল সংলাপের রস পরিবেশন করতে পারে না। দ্বিজেন্দ্রলাল অনেক সময় অচেতনের উপর চেতনের গুণ আরোপ করে সমাসোক্তি অলঙ্কার সৃষ্টি করেছেন। সমাসোক্তি অলঙ্কারের প্রয়োগে বর্ণনীয় বস্তু স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষবৎ হয়ে ওঠে। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের সংলাপে এই জাতীয় অলঙ্কার কোনো কোনো সময় বক্তব্যকে আচ্ছন্ন করে ফেলেছে—ভাবকে কৃত্রিম কারুকার্যে মগ্নিত করতে গিয়ে তাকে তিনি অনেক সময় দুর্বল করেই ফেলেছেন। ‘পরপারে’ নাটকের বিখ্যাত নানাভাবে প্রতারণিত হয়ে মাছুষের প্রতি বিশ্বাস হারিয়ে ফেলেছেন—তাই তিনি দয়ালকে বলেছেন :

“প্রেম, দয়া, স্নেহ, পাতিত্রতা, বাৎসল্য সব মুছে দিয়ে যাও দয়াময়ি ! প্রেমে শুধু কাম থাকুক ; বন্ধুত্বের উপর ঈর্ষা রাজত্ব করুক ; উপকারের শিয়রে কৃতঘ্নতা পাহারা দিউক ! আহারে বিব থাকুক, শরীরে ব্যাধি থাকুক, ঔষর্থে অহঙ্কার থাকুক, দারিদ্র্যে ঘৃণা থাকুক !”

[ পরপারে : ৫ম অঙ্ক, ১ম দৃশ্য ]

এই জাতীয় সংলাপ বিসদৃশ। সবচেয়ে বিসদৃশ হয়েছে তাঁর সামাজিক নাটক হুটিতে। ঐতিহাসিক নাটকে স্থান-কাল-পাত্রভেদে অনেক ক্ষেত্রে যা মানায়, সামাজিক নাটকে তা মোটেই শোভা পায় না। আসল কথা, দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষায় বৈচিত্র্যের অভাব আছে। তাঁর গল্পসংলাপ হৃদয়বেগের চূড়ান্ত অভিব্যক্তিকে প্রকাশ করতেই সক্ষম। কিন্তু সমস্ত চরিত্র সব সময় তো একই ভাষায় কথা বলতে পারে না। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল উচ্চ-নীচ বা স্ত্রী-পুরুষভেদে সংলাপের মধ্যে



বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে পারেন নি। আলেকজান্ডার যে ভাষায় কথা বলেন, উচ্ছ্বসিত হয়ে ‘বিচিত্র দেশ’র বর্ণনা করেন, যুগে সেই ভাষায়ই তাঁর বাৎসল্য প্রকাশ করেন, নূরজাহান যে ভাষায় কথা বলেন তাঁর কিশোরী কল্পা লায়লাও সেই ভাষায় কথা বলেন, জাহানারা যে ভাষায় ঔরংজীবকে তিরস্কার করেন জহরং সেই ভাষায়ই পিতৃশত্রুর উপর অভিলাপ বর্ণন করেন, শান্তা বেণী যে ভাষায় সমাজ সমালোচনা করেন, বিশ্বেশ্বরও সেই ভাষায় আক্ষেপ করেন। বীরবস, উচ্ছ্বসিত আদর্শবাদ, উদ্ভীষ্ট দেশপ্রেম এবং ঘোবনঘণের উন্মুখর হৃদয়াবেগকেই দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষা হৃদয় করে ফুটিয়ে তুলতে পারে। কিন্তু জীবন তো একটানা উঁচু হয়েই বাঁধা নয়—সেখানেও চড়াই-উতরাই-আছে। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষা যত কাব্যময়ই হোক না কেন, জীবনের বহুবিচিত্র অভিব্যক্তিকে নাট্যরূপ দিতে পারে নি।

সংস্কৃত নাটকে পাত্রপাত্রীর সামাজিক অবস্থাহুয়ারী বিভিন্ন প্রকার সংলাপ ব্যবহারের রীতি ছিল। দীনবন্ধু মিত্র ভদ্র ও ভদ্রেতর চরিত্রের মধ্যে ভাষার পার্থক্য সৃষ্টি করেছেন—নবীনমাধব যে ভাষায় কথা বলেন তোরাপ সে ভাষায় কথা বলে না। ভদ্রসমাজের ভাষাসৃষ্টিতে তিনি ব্যর্থ হলেও, চরিত্রাহুয়ারী ভাষাসৃষ্টির সার্থকতা তিনি উপলব্ধি করেছিলেন এবং ভদ্রেতর চরিত্রের ভাষাসৃষ্টিতে তিনি অসাধারণ কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। গিরিশচন্দ্রও তাঁর নাটকের গল্পসংলাপ রচনায় চরিত্রাহুয়ারী ভাষা ব্যবহার করেছেন। গিরিশচন্দ্রের গল্পসংলাপে দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষার মতো মর্মভেদী সঙ্গীতোচ্ছ্বাস নেই সত্য, কিন্তু এ ভাষার ভারসাম্য অনেক বেশী। একটি উদাহরণ দিলে বক্তব্যটি স্পষ্ট হবে। ‘বিষমঙ্গল’ নাটকের বাড়িওয়ালী মাসী বা থাকোমণির সংলাপের সঙ্গে ‘পরপারে’ নাটকের হিরণ্ময়ী বা শান্তা চরিত্রের সংলাপের তুলনা করলেই বোঝা যাবে। দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষা কৃত্রিম, কিন্তু গিরিশচন্দ্রের কক্‌নি-ঘোঁষা ভাষা স্বাভাবিক ও চরিত্রাহুগ।

দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পসংলাপের কথা আলোচনা করতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথের নাটকের গল্পসংলাপের কথা মনে হবে। ‘চিরকুমার সভা’ বা ‘শেখরক্ষা’ জাতীয় রচনায় সংলাপ কোথায়ও বিজাতীয় হয় নি। প্রাত্যহিক জীবনের ভাষাকেই সেখানে ব্যবহার করা হয়েছে। চরিত্র-অহুচিত ভাষাও সেখানে ব্যবহার করা হয় নি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ‘তত্ত্বনাট্য’গুলি সম্পর্কে ঠিক সে কথা বলা যায় না। এই নাটক-গুলিতে সবরকম চরিত্রই একই ভাষায় কথা বলে। ‘ভগতী’ ও ‘রক্তকরবী’ নাটকে কবিকল্পনার প্রাধান্য যেন আরও বেশী। নন্দিনী ও রাজা যে ভাষায় কথা বলেন; ফাগুলাল ও খোদাইকরেরাও সেই ভাষায় কথা বলে, অধ্যাপক যে ভাষায় কথা বলেন কিশোরও সেই ভাষায় কথা বলে। রবীন্দ্রনাথের ‘তত্ত্বনাট্যে’ তাবেরই

প্রাধান্য, সেই অশরীরী ভাবে একমাত্র সঙ্কেতব্যঞ্জনার ফুটিয়ে তোলা সম্ভব। আমাদের প্রাত্যহিক জগতের সঙ্গেও সে জগতের প্রভেদ আছে। তাই চরিত্রগুলির সংলাপের মধ্যে বৈচিত্র্য না থাকলেও ক্ষতি নেই। চরিত্রগুলিও সেই ভাবলোকের রহস্তে মগ্নিত, এইজন্য সাধারণ নাটকের সংলাপবৈচিত্র্যের আদর্শে তাদের বিচার করা চলে না। কিন্তু সাধারণ নাটকে সংলাপের মধ্যে চরিত্রাভিযায়ী বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা অত্যাশঙ্কক। রবীন্দ্রনাথের নাটকীয় সংলাপ সম্পর্কে আর একটি কথা মনে পড়ে : বাক-পরিমিতির সঙ্গে মিশেছে কবিকল্পনার সূক্ষ্মরস। দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষায় মেঘমন্ড আছে, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ভাষায় আছে সূক্ষ্মরসের মূহ মূহনা।

নাটকীয় টেকনিকের দিক থেকে দ্বিজেন্দ্রলাল কিছু কিছু নূতনত্ব সৃষ্টি করেছিলেন। আধুনিক নাটকে স্বগতোক্তি বর্জিত হয়েছে। তার কারণ স্বগতোক্তির মধ্যে একটি কৃত্রিমতা আছে। কিন্তু শেক্সপীয়র স্বগতোক্তির ব্যবহার করেছেন; শুধু তাই নয়, শেক্সপীয়রের নাটকের বহু স্বগতোক্তি বিশ্বসাহিত্যে অতুলনীয়। স্বগতোক্তি যেন চরিত্রের নিজেরই আত্মগত কথা, দর্শকদের শোনানো উদ্দেশ্য নয়—এইভাবেই ধরে নিতে হবে, কিন্তু এই নীতি শেক্সপীয়রের নাটকেও উৎকটভাবে লজ্জিত হয়েছে—চরিত্রটি দর্শকদের সঙ্গে সোজা-সুজিই কথা বলেছেন।<sup>১০</sup> তা ছাড়া এ ভঙ্গিটিই অস্বাভাবিক, এইজন্য আধুনিক নাট্যকারেরা এই কৃত্রিম রীতিটি পরিহার করেছেন।<sup>১১</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্বে বাংলা নাটকে স্বগতোক্তি ব্যবহৃত হয়েছে—এমন কি দ্বিজেন্দ্রলালেরও প্রথম যুগের নাটকে ও প্রথমদিকে স্বগতোক্তি ছিল, পরে অবশ্য তিনিই অনেক ক্ষেত্রে পরিমার্জিত করেন। মধুসূদনের নাটকীয় সংলাপের একটি প্রধান দুর্বলতাই হল স্বগতোক্তির আতিশয্য। যে কথা তিনি সাধারণ সংলাপে অনাগ্রাসে প্রকাশ করতে পারতেন, তাকেও প্রকাশ করতে তিনি স্বগতোক্তির আশ্রয় নিয়েছেন—তাতে পদে পদে সংলাপ বাধাগ্রস্ত হয়েছে।

‘নৃজাহান’ নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল সর্বপ্রথম স্বগতোক্তি বর্জন করেছেন। স্বগতোক্তি

১০। “.....in one or two the actor openly speaks to the audience. Such faults are found chiefly in the early plays, though there is a glaring instance at the end of Belarius's speech in *Cymbeline* (III, iii. 99 ff.) and even in the mature tragedies something of this kind may be traced.”

—*Shakespearean Tragedy* (1941): Bradley, Page 72,

১১। “The practical disappearance of both formal soliloquy and incidental aside from our greater contemporary drama, notwithstanding the fact that this drama is so largely psychological in its interest, is thus a most significant index of a general change in our ideas of dramatic technique.”

—*An Introduction to the Study of Literature* (1944): Hudson, Page 197.

বর্জনের কারণটি তিনি নিজেই নাটকের ভূমিকায় স্পষ্ট করে উল্লেখ করেছেন : “...আমি এই নাটকে দ্বিতীয় ব্যক্তির সমক্ষে কাহারও স্বগতোক্তি একেবারে বর্জন করিয়াছি। একজনের এরূপ চীৎকার করিয়া স্বগতোক্তি যাহা সমস্ত শ্রোতৃগণ শুনিতে পাইতেছেন কেবল তাঁহার পার্শ্ব দণ্ডায়মান নট নটীই শুনিতে পাইতেছেন না, এ অনিবার্য ব্যাপার আমার কাছে একটু হাশ্বকর ঠেকে।” দ্বিজেন্দ্রলাল কৃত্রিমতা দূর করার জন্য ‘পার্শ্ব দণ্ডায়মান নটনটী’র সম্মুখে স্বগতোক্তি বর্জন করেছেন বটে, কিন্তু তাঁর চরিত্রের একাত্মভাষণগুলিই ( Monologue ) সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য। কোনো চরিত্র সম্মুখে নেই, সেই নির্জন অবকাশই একক মন প্রকাশ করার উপযুক্ত মুহূর্ত। দ্বিজেন্দ্রলাল সেই মুহূর্তকে সদ্যবহার করেছেন। অপরের সম্মুখে যেকথা প্রকাশ করা যায় না, এই নির্জন অবকাশে তাও প্রকাশ করা সম্ভব। এরূপ অবস্থায় পার্শ্ববর্তী চরিত্র থাকে না বটে, কিন্তু দর্শকদের শোনার পক্ষে কোনো অসুবিধা ঘটে না। নূরজাহান, ঔরংজীব, চাণক্য প্রভৃতি চরিত্র এই জাতীয় একাত্মভাষণের ফলেই অধিকতর পরিষ্কৃত হয়েছে। তাঁদের মনের জটিল চিন্তা দর্শকদের কাছে পরিষ্কৃত হলেও নাটোল্লিখিত চরিত্রদের কাছে অপ্রকাশিত। ‘সাজাহান’ নাটকে কূটকৌশলী ঔরংজীবের একটি সংলাপ লক্ষণীয়। মোরাদ প্রবেশ করার আগে ঔরংজীব সমস্ত পূর্ববর্তী কাজের পর্যালোচনা করে ভবিষ্যতের কর্তব্য নির্ধারণ করছেন। পরিত্যক্ত প্রাস্তরে গভীর নিশীথে ঔরংজীবের নির্জন উক্তি এক শ্বাসরোধকারী অন্তত আবেহাওয়ার সৃষ্টি করে :

“আকাশ মেঘাচ্ছন্ন। ঝড় উঠবে। একটা নদী পার হয়েছি; এ আর এক নদী—ভীষণ, কল্লোলিত, তরঙ্গমন্ডল। এত প্রশস্ত যে, তার ওপার দেখতে পাচ্ছি না। তবু পার হতে হবে—এই নৌকা নিয়েই।” [সাজাহান: ১ম অঙ্ক, ৫ম দৃশ্য]

‘নূরজাহান’ নাটকে নূরজাহান যখন একাকিনী তখনই যেন তাঁর অন্তঃস্থল সবচেয়ে বেশী উদ্ঘাটিত হয়েছে। নূরজাহান চরিত্রের আত্মক্ষয়কারী সংগ্রামের পরিণতি এ পদ্ধতিতে আরও বেশী পরিষ্কৃত হয়েছে :

“বৃথা! বৃথা! বৃথা! হারে মূঢ় মানুষ।—হাশ্বমুখে জয়ডঙ্কা বাজিয়ে ছুটেছিস সর্বনাশের দিকে। বাঁচিস শুধু মৃত্যুর সঙ্গে আরো ঘনিষ্ঠ হবার জন্য। যত পাকছিস তত পচছিস!!!—এ জীবন একটা জীবন্ত মৃত্যু। হাশ্ব হাহাকারের বিকার! আলোক অন্ধকারের আর্তনাদ।—আমি বেশ বুঝতে পারি যে, এ বৃথা আয়োজন।...বিনাশের কল্লোল শুনতে পাচ্ছি।...নিয়তির অদৃশ্য তর্জনী অদূরে লক্ষ্য করে আমায় যেন ডেকে বলছে—‘এখানে তোমার সর্বনাশ, তবু তোমার এখানেই যেতে হবে। ধ্বংসের

ওঠে একটা হিম-কঠিন শানিত হাসি দেখছি,—সে হাসির অর্থ—এই যে! তোমার জন্ম শেষ-শয্যা পেতে বসে আছি।—এসো।” [নূরজাহান : ৫ম অঙ্ক, ৬ষ্ঠ দৃশ্য]

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর নাটকে স্বগতোক্তি বর্জন করেছেন বটে, কিন্তু তার অনেকখানি অভাব পূরণ করেছেন এই জাতীয় একাত্মভাষণ (monologue) ব্যবহার করে। এতে স্বগতোক্তির কৃত্রিমতাও নেই, আবার স্বগতোক্তির উদ্দেশ্যও সিদ্ধ হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের নূতন পদ্ধতিটি নিঃসন্দেহে নাটকীয় টেকনিককে সমৃদ্ধ করেছে।

## ॥ ৫ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যসাহিত্যের সম্যক আলোচনা করতে হলে তাঁর নাটকের গঠনশৈলী আলোচনা করার প্রয়োজন। গল্পাংশ বা উপাদান পৌরাণিক, ঐতিহাসিক অথবা সামাজিক যাই হোক না কেন,—সেই উপাদানকে নাটকীয় বিজ্ঞাসে গ্রথিত করাই নাট্যকারের কাজ। নাটকের কোনো ঘটনাই বহিরাগত নয়, গতিধর্মের (action) আবেগেই নাটকীয় ঘটনার সৃষ্টি হয়। যেখানে গতির তীব্র ক্রিয়াশীলতায় নাটকীয় ঘটনার সৃষ্টি না হয়ে বাইরে থেকে কতকগুলি ঘটনা এসে জমা হয়, সেখানে নাট্যকার সম্পূর্ণভাবেই বার্থ হন। উপজ্ঞাসের সঙ্গে নাটকীয় ঘটনার এইখানেই পার্থক্য। উপজ্ঞাসের কাহিনী পূর্বেই সংঘটিত হয়েছে, মন্থর বিবৃতির মধ্য দিয়ে সেই সংঘটিত কাহিনীকেই রূপ দেওয়া হয়, কিন্তু নাটকে ঘটনা আগে ঘটে না, গতির উত্তাপে ঘটনার সৃষ্টি হয়। সুতরাং নাটকীয় কাহিনীর মূলে থাকে একটি ক্রিয়াশীল ঘটমান জীবন। তাই গতিবেগ বা চরিত্রসৃষ্টির পক্ষে যে ঘটনার প্রয়োজন নেই, তার কোনো মূল্যই নাটকে স্বীকৃত হয় না।

ইউরোপীয় নাটকের অমূল্যশীলন করলেও বাংলা নাটকে যাত্রারীতিকে অনেককাল পর্যন্ত কাটিয়ে ওঠা সম্ভব হয় নি। ইউরোপীয় নাটকের বাহ্যরূপের দ্বারা বাঙালী নাট্যকারেরা অনেক আগেই আকৃষ্ট হয়েছিলেন, কিন্তু পাশ্চাত্য নাটকের নিগূঢ় রহস্যকে—তার গতিধর্মের স্বরূপপ্রকৃতিকে নিজেদের নাটকে রূপ দেওয়ার চেষ্টা এসেছে অনেকদিন পরে। তার কারণ সংস্কৃত দৃষ্টকাব্য ও যাত্রার সংস্কার সম্পূর্ণরূপে অতিক্রম করতে সময় লেগেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে তীব্র গতিধর্ম আছে। এই গতিধর্মের প্রকৃতির উপর নাটকের গঠনশৈলীও অনেকখানি নির্ভর করে। সুলত, তাঁর নাটকগুলির মধ্যে তিনটি অংশ দেখা যায়—প্রথমাংশে নাটকীয় ঘটনার উপস্থাপনা—এমন ঘটনা যার মধ্যে গতিধর্মের সম্ভাবনা আছে, দ্বিতীয়াংশে, প্রথমাংশের ঘটনাই পল্লবিত হয়ে জটিল আকার ধারণ করে; তৃতীয়াংশে সমস্ত ঘটনা,

চরিত্র ও গতিবেগ সংহত হয়ে নাটককে অনিবার্য পরিণতির দিকে অগ্রসর করায় ।  
এ বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের নিজের নির্দেশটি প্রণিধানযোগ্য ।

“নাটকের গতি নদীর স্রোতের মত ; অন্তান্ত উপনদী তাহার উপর আসিয়া  
পড়িয়া তাহাকে পরিপুষ্ট করিতেছে মাত্র । নাটকের আকার মোচার মত, একস্থান  
হইতে বাহির হইয়া পরে বিস্তৃত হইয়া একস্থানেই তাহা শেষ হইতে হইবে । প্রেম  
নাটকের মুখ্য বিষয় হইলে, সেই প্রেমের পরিণামেই নাটক শেষ করিতে হইবে ;  
যেমন রোমিও ও জুলিয়েট । লোভ মুখ্য বিষয় হইলে লোভের পরিণামেই নাটক  
শেষ করিতে হইবে ; যেমন ম্যাকবেথ ।”<sup>১২</sup>

দ্বিজেন্দ্রলাল এখানে শেক্সপীয়রীয় নাট্যশৈলীর দিকে দৃষ্টি রেখেই নাটকীয় গঠন-  
রীতি সম্পর্কে সাধারণ মন্তব্য করেছেন । কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর নাটকে এই রীতি  
কতদূর সার্থকভাবে প্রয়োগ করতে সমর্থ হয়েছেন, সেই হল বিচার্য । দ্বিজেন্দ্রলালের  
প্রথম নাটক ‘পাষাণী’ । এই নাটকে অপরিণতির চিহ্ন আছে । কিন্তু গঠনশৈলীর  
দিক থেকে নাট্যকার তাঁর প্রথম নাটকে প্রশংসনীয় কৃতিত্ব দেখিয়েছেন । প্রথম  
অঙ্কে অহল্যার যৌবনবেদনা ও অতৃপ্ত প্রেমপিপাসার বর্ণনায় চিত্র আছে । মাধবীর  
সঙ্গে তাঁর কথোপকথনের মধ্যে যে অতৃপ্ত আকাঙ্ক্ষার পরিচয় পাওয়া যায়, তার  
মূল কারণ যে দাম্পত্যজীবনের অসঙ্গতি, গোঁতমের বিদায়দৃশ্যে তা পরিষ্কৃত হয়েছে ।  
প্রথমঅঙ্কের শেষ দৃশ্যে ইন্দ্র ও মদনের ষড়যন্ত্রের ভিতর দিয়ে পরবর্তী ঘটনার ইঙ্গিত  
দেওয়া হয়েছে । স্তবরাং প্রেমবুভুক্ষু অহল্যা ও সন্তোগলিপ্সু ইন্দ্র—দুটি চরিত্রেরই  
প্রাথমিক অবস্থার পরিচয় দিয়ে নাট্যকার নাটকের প্রতিপাত্ত বিষয়ের বীজ বপন  
করেছেন । দ্বিতীয়াঙ্কে বীজ মুকুলিত হয়েছে—মদন ও রতির চক্রান্ত সার্থক হয়েছে ।  
ইন্দ্র ও অহল্যা পরস্পর প্রণয়াসক্ত হয়ে উঠেছেন । এই অঙ্কে অহল্যা ইন্দ্রের সঙ্গে  
পলায়ন করেছেন । তৃতীয় অঙ্কে নাটকীয় গতি চূড়ান্তশীর্ষে ( climax ) উঠেছে ।  
এই অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্যে ইন্দ্রের সন্তোগতৃষ্ণায় ভাঁটা পড়েছে, অহল্যার মধ্যেও  
অনুশোচনা ও অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টি হয়েছে । অহল্যার আত্মহত্যাপ্রয়াস ও ইন্দ্রকে  
ছুরিকাঘাত—এই দুটি ঘটনা নাটকীয় গতির মধ্যে উত্তমস্তম্ভের সৃষ্টি করেছে । এই  
অঙ্কেই দশরথ ও জনক রাজার দুটি দৃশ্য সংস্থাপিত করা হয়েছে । চতুর্থ অঙ্কে অহল্যার  
অন্তর্দ্বন্দ্বের ক্রম-পরিণতি ও রামলক্ষণ-বিশ্বামিত্রের সঙ্গে তাঁর সাক্ষাৎ বর্ণিত হয়েছে ।  
পঞ্চমাঙ্কে ঘটনার সমস্ত স্রোত একই পরিণতির মধ্যে মিলিত হয়েছে । জনকভবনে  
দশরথ রামচন্দ্র প্রভৃতি একত্রিত হয়েছেন । গোঁতম ও অহল্যাও সেখানে মিলেছেন ।

১২। কালিদাস ও ভবভূতি (প্রথম সং) : দ্বিজেন্দ্র-গ্রন্থাবলী (প্রথম ভাগ—বহুমতী সং)

নাট্যকার মোটামুটিভাবে গঠনশৈলী বিকৃত করেন নি। বীজ ক্রমশ বিচিত্র ধারায় পল্লবিত হয়ে একটি বিশেষ লক্ষ্যের অভিমুখী হয়েছে। চিরঞ্জীব-মাধুরীর কাহিনী মূল কথাবস্তুকেই আরও পরিষ্কৃত করেছে।

কিন্তু ‘তারাবাই’য়ের মধ্যে গঠনশৈলীর মারাত্মক ত্রুটি আছে। এখানে কেন্দ্রীয় বিষয়টি (theme) পরিষ্কৃত নয়। কাহিনীর মধ্যে একা নেই—স্বর্ঘমল-তমসা-সারঙ্গদেবের কাহিনী অল্পচিত্ত প্রাধান্য লাভ করেছে। নাট্যকার কাহিনীকে অকারণে বিস্তৃত করে তার রশ্মি সংহত করতে পারেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্য-কাব্যগুলির মধ্যে ‘তারাবাই’-ই দুর্বলতম সৃষ্টি। নাটকে দু’রকম প্লট থাকতে পারে—(simple) ও জটিল (complex)। জটিল প্লটে একাধিক উপকাহিনী (subplot) সন্নিবেশিত হতে পারে। উপকাহিনী নাটকের মূলধারার বহির্ভূত কোনো আকস্মিক ঘটনা নয়। উপকাহিনী মূলকাহিনীর ভাবানুসারী (parallel) অথবা বিপরীতধর্মী কাহিনী হতে পারে, যা বৈপরীত্যের (contrast) দ্বারা মূল কাহিনীকেই পরিষ্কৃত করার সহায়তা করে। মোটকথা, উপকাহিনী মূলকাহিনীকেই নানাভাবে ব্যাখ্যা করে।<sup>১৩</sup> কিন্তু স্বর্ঘমল-তমসা-সারঙ্গদেব কাহিনীর সঙ্গে মূল-কাহিনীর কোনো যোগ নেই। নাট্যকার কাহিনীটিকে অথবা পল্লবিত করেছেন, সেই ঘনবিগলিত শাখাপল্লবে মূল কাহিনীর আর পদচিহ্নও পাওয়া যায় না।

‘সীতা’ নাটকের গঠনশৈলীর মধ্যেও অযথা জটিলতা নেই—কাহিনীকেও বহু শাখা-প্রশাখায় অতিপল্লবিত করা হয় নি। মূলকাহিনীর সঙ্গে দণ্ডকারণ্য আখ্যানিক। যুক্ত হয়েছে মাত্র। কিন্তু এই নাটকের প্রথম দুটি অঙ্কেই গঠনবীতির দিকে সর্বাঙ্গ-সুন্দর। তৃতীয় অঙ্ক থেকে দণ্ডকারণ্য কাহিনী যুক্ত হয়েছে। এই কাহিনীটি অবাস্তব না হলেও নাট্যকার খুব ঘনবিগলিত করতে পারেন নি। ‘সীতা’ নাটকের প্রথমদিকের শেষদৃশ্যে তুমুথের মুখে সীতা সম্পর্কে প্রজ্ঞাদের মন্তব্য শুনে রামচন্দ্রের হৃদয়ে আলোড়নের সৃষ্টি হয়েছে। পরিপূর্ণ স্ত্রের সংসারের মধ্যে সর্বপ্রথম আকস্মিক দিক থেকে আঘাত এসেছে। দ্বিতীয় অঙ্কে সীতাবিসর্জন ব্যাপারে বিভিন্ন চরিত্রের প্রতিক্রিয়া ও সর্বশেষে সীতার সিদ্ধান্ত বর্ণিত হয়েছে। নাটকের এই অংশটির তুলনায় পরবর্তী অংশ অপেক্ষাকৃত শিথিল। ‘ভীষ্ম’ নাটকটি অপেক্ষাকৃত পরিণত হাতের রচনা হলেও গঠনবীতির দিক থেকে ত্রুটিপূর্ণ। সত্যবতীর ক্ষমতালিপ্সা ও সন্তোষগম্ভীরা নাটকের মূল বস্তুকেই সঙ্গে গভীরভাবে সম্পর্কিত নয়। অথ

১৩। “.....the Elizabethans and Shakespeare in particular, frequently made the sub-plot a duplication or an explanation of the main theme of the play.”—*The Theory of Drama* (1937) : Nicoll, Page 113.

অধিকাংশ দার্শনিক প্রভৃতি চরিত্র অনাবশ্যক বললেও হয়। অপরপক্ষে অধিকাংশই মূল ঘটনাপ্রবাহের উপরেই আলোকপাত করেছে। তৃতীয়াক্ষের শেষদৃশ্য শুধু নাটকীয় দৃশ্য হিসাবেই শ্রেষ্ঠ নয়—এই দৃশ্যই নাটকীয় গতির চূড়ান্তশীর্ষ (climax)।

বিজ্ঞানজগৎ গঠিত ঐতিহাসিক নাটকগুলির মধ্যে গঠনশৈলীর দিক থেকে ‘দুর্গাদাস’ নাটকটিই সর্বাপেক্ষা দুর্বল। ‘দুর্গাদাস’ নাটকটির মধ্যে কোনো কাহিনী-গত সংহতি নেই—‘unity of action’ও ব্যাহত হয়েছে। নাটকীয় গতিধর্মের মূলস্বত্রটি বিস্তৃত হয়ে নাট্যকার নাটকের ঘটনাকে ছড়িয়ে দিয়েছেন। কিন্তু ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে ঘটনার অনিবার্যতা, ঘটনাপ্রতিঘাতের নাটকীয় ফলশ্রুতি ও কেন্দ্রাভিমুখী পরিণতি সার্থকভাবে রূপায়িত হয়েছে। ‘নূরজাহান’ ও ‘সাজাহান’ নাটকের মধ্যবর্তীকালে রচিত হলেও ‘মেবার-পতন’ নাটকে নাট্যকারের প্রচার-ধর্মিতার জ্ঞান এর শিল্পকর্ম ক্ষুণ্ণ হয়েছে। নাটকটির মূল বক্তব্যের মধ্যেই একটি বিরোধ আছে। মেবার-পতনের মধ্যে একটি আপাত-বিরোধ আছে। মেবার-পতনের মধ্যে একটি জাতীয় জীবনের পরাজয়ের বেদনা যেমন সঞ্চিত হয়েছে, তেমনি মানসীর মুখ দিয়ে নাট্যকার বিশ্বমৈত্রীর বাণীও শুনিয়েছেন। প্রথম অঙ্কের আটটি দৃশ্যের মধ্যে সাতটি দৃশ্যই দুই পক্ষের রাজপুত-মোগলের সংঘর্ষের প্রসঙ্গ ও যুদ্ধের কথাই বর্ণিত হয়েছে। নিষ্ক্রিয় অমরসিংহকে গোবিন্দসিংহ ও সত্যবতী যুদ্ধে উৎসাহিত করেছেন—“মেবার পাহাড়” সঙ্গীতে নাটকটির মধ্যে উদ্দীপনার সঞ্চার হয়েছে। মোগল পক্ষের যুদ্ধোত্তম সম্পর্কেও দুটি দৃশ্য আছে। বর্ষ দৃশ্য ও সপ্তম দৃশ্যের দৃশ্যান্তরে মানসীর আদর্শবাদের পরিচয় পাওয়া যায়। প্রশ্ন হল এই যে, নাটকটির মূল রসকেন্দ্র কি?—মেবার পতন না বিশ্বমৈত্রীর আদর্শ প্রচার করা? মেবারপতন নাটকটি গতিচকল না হলেও নাটকটির অধিকাংশ জুড়ে আছে মেবারপতন কাহিনীই। সগরসিংহ, অজিতসিংহ ও গোবিন্দসিংহের মৃত্যুর সঙ্গে রাজপুত-মোগল সংগ্রামের প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ সংযোগ আছে। মহাবৎ-সত্যবতীর মিলন, সাজাহানের ঔদার্য, মানসী-কল্যাণীর সংলাপ, সর্বশেষে অমরসিংহ-মহাবতের সম্মুখ যুদ্ধের মাঝখানে মানসীর আবির্ভাব ও চারুগীর সঙ্গীত নাটকের উপরে যেন শান্তিবারি বর্ষণ করেছে। ক্ষতান্ত মেবারের উপর বিশ্বমৈত্রীর আদর্শ নাটকীয় মূলগতির সঙ্গে গভীরভাবে সম্পৃক্ত নয়, কিন্তু নাট্যকার নাটকের পরিণতির মধ্যে তারই জয়ধ্বনি উচ্চারণ করেছেন। আদর্শবাদের আভিযান নাটকটিকে কেন্দ্রীভূত করেছে।

বিজ্ঞানজগৎ দুখানি শ্রেষ্ঠনাটক ‘নূরজাহান’ ও ‘সাজাহান’-এর গঠনশৈলী আলোচনা করলে তাঁর নাট্যরচনাশক্তির পরিচয় পাওয়া যাবে। ‘নূরজাহান’ নাটকের

প্রথমক্ষে আকবরের মৃত্যু থেকে শের খাঁ হত্যার কাল পর্যন্ত ঘটনা বর্ণিত হয়েছে। এই অঙ্কটিতে বধু মেহেরের দাম্পত্য-জীবনের চিত্রের পাশাপাশি জাহাঙ্গীর-রেবার ব্যর্থ দাম্পত্য-জীবনের ছবি আঁকা হয়েছে—দুটিই ব্যর্থতার ছবি। দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দিকে বধু মেহেরকে রক্ষা করতে গিয়ে নূরজাহান শয়তানী বৃত্তির সঙ্গে যুক্ত করেছেন, সর্বশেষে শয়তানীর সঙ্গে সন্ধি করে বিবাহে সম্মতি দিয়েছেন। ঐ অঙ্কেরই শেষদিকে নূরজাহান চরিত্রের পটভূমিকা অঙ্কন করা হয়েছে। তৃতীয়ক্ষে মূল্যে রাজনৈতিক ঘটনাই বর্ণিত হয়েছে—নূরজাহান নানাভাবে সাজাহানকে পৃথুদন্ত করতে চেয়েছেন। চতুর্থ অঙ্কে ও পঞ্চমাস্কের প্রথম তিন দৃশ্যে মহাবৎ-প্রপঞ্চ বর্ণিত হয়েছে—নূরজাহানের আত্মরক্ষাকারী ট্রাজেডির সংহারধ্বনি এখন শুধু পটভূমিকায় নেই, পুরোভাগে এসে পড়েছে। পঞ্চমাস্কের শেষদিকে শারিয়াদের পরাজয়ে ও সাজাহানের সিংহাসননাভে নূরজাহানের বিষের পাত্র পূর্ণ হয়েছে। কিন্তু ‘নূরজাহান’ নাটকের গঠনশৈলীর মধ্যে প্রধান ক্রটি এই যে নূরজাহানের জীবনবৃত্তকে অশৃঙ্খলভাবে বিচ্ছিন্ন করা হয় নি। কোনো কোনো অংশের প্রয়োজনীয়তাও নেই—যেমন চতুর্থ অঙ্কের পঞ্চম ও সপ্তম দৃশ্য। মহাবৎ-কাহিনীকেও অতিরিক্ত প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। আবার কোনো কোনো ক্ষেত্রে প্রয়োজনীয় নাট্যাংশকে অপেক্ষাকৃত সংক্ষেপে শেষ করে দেওয়া হয়েছে। দ্বিতীয়স্কের শেষদিকে ঘটনার তড়িৎগতি লক্ষণীয়।

‘নূরজাহান’ নাটকের গঠনশৈলীর সর্বপ্রধান দোষ এই যে নাট্যকার পরিমাণ-সামঞ্জস্য রক্ষা করতে পারেন নি। অনাবশ্যককে অনেক সময় প্রাধান্য দিয়ে, অত্যাবশ্যককে গোণ করে ফেলেছেন। কিন্তু গঠনরীতির এই ‘অতিকথন’ ও ‘সামান্য-কথন’ দোষের অভাবপূরণ করেছে নূরজাহানের অন্তর্ভব-বহুল চরিত্র ও জটিল মনস্তত্ত্বসম্মত ট্রাজেডি। নাট্যকার নাটকের কেন্দ্রস্থলে নূরজাহানকে স্থাপিত করে নাটকীয় ঘটনাকে মূল গতির অনিবার্য প্রকাশ রূপেই দেখিয়েছেন। প্রত্যক্ষভাবে ও পরোক্ষভাবে ঘটনা ও চরিত্রগুলি কেন্দ্রীয় চরিত্রটিকেই আলোকিত করেছে। নূরজাহান নাটকের কাহিনীবিজ্ঞাসের অসঙ্গতি সত্ত্বেও এই কারণেই নাটকীয় রস খুব বেশী ব্যাহত হয় নি।

‘সাজাহান’ নাটকের গঠনরীতির মধ্যে অকারণ জটিলতা নেই। নাটকে বিশ্বাসঘাতকতা, কপটতা, হীন ষড়যন্ত্র, হত্যাকাণ্ড আছে বটে, কিন্তু বিশেষ কোনো একটি ঘটনার প্রতি অতিনিবন্ধতা নেই। উপকাহিনীগুলিও নিজস্ব মহিমা প্রকাশ করে নি। ইতিহাসের ক্ষতগতি ঘটনাপ্রবাহ একদিকে, অন্যদিকে আগ্রা দুর্গে বন্দী বুদ্ধ স্ববির সাজাহান। সাজাহান জীবমৃত। ভারত-ইতিহাসের দুর্ধোগময় পরিবেশ—যা একদিকে সাজাহানের পারিবারিক জীবনের ও ভাগ্যবিপর্যয়ের কাহিনীও বটে,



তাকে আঘাতের পর আয়াত করেছে—আর সেই আঘাতের মূলে আছেন, তাঁরই পুত্র ঔরংজীব। ‘সাজাহান’ নাটকের ঘটনাকে ভারত-ইতিহাসের বিস্তৃত ঘটনাবলীর মধ্যে ছড়িয়ে দেওয়া হয়েছে—কিন্তু কোথায়ও কেন্দ্রচ্যুতি ঘটে নি। তবে নাটকের মধ্যে সাজাহানের দীর্ঘকাল অল্পপস্থিতি সঙ্গত হয় নি—দ্বিতীয় দৃশ্যের পর একেবারে চতুর্থ অঙ্ক পঞ্চম দৃশ্যে সাজাহানকে দেখা যায়। অবশ্য এই স্বযোগে নাট্যকার ইতিহাস অংশকে রূপায়িত করেছেন। তবু সাজাহানের দীর্ঘ অল্পপস্থিতি নাটকীয় রসোপলব্ধির পক্ষে কিঞ্চিৎ বিঘ্ন ঘটায়।

‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের জনপ্রিয়তা ও মঞ্চসাফল্য যতই থাকুক না কেন, এই নাটকের গঠনশৈলীর মধ্যে প্রভূত দুর্বলতা আছে। নাটকটির মধ্যে একাধিক উপকাহিনী আছে—প্রথমত, গ্রীক উপকাহিনী, দ্বিতীয়ত, চন্দ্রকেতু-ছায়া উপকাহিনী, তৃতীয়ত চাণক্য-নন্দ ও আত্মজয়ী উপকাহিনী। প্রত্যেকটি উপধারায় সমান দৃষ্টি দেওয়ার জন্য নাটকের মূলকাহিনীর গতিপথ বিঘ্নসঙ্কুল হয়েছে।<sup>১৪</sup> নাটকের স্থানগত ঐক্যও শিথিল—সবচেয়ে মারাত্মক হল জন্মরহস্য সন্ধানের জন্য আশ্চিন্দগোনারের স্বপ্ন গ্রীক পল্লীতে যাত্রা ও তাঁর মাতার কাছে পিতৃপরিচয় শোনার দৃশ্যটি। নাট্যকার অল্পভাবেও ঘটনাটি শোনাতে পারতেন। গঠনশৈলীর শিথিলতা সবচেয়ে উৎকট হয়ে উঠেছে নাট্যরোমাঞ্চ ‘সিংহল-বিজয়ে’। রোমাঞ্চ-কুহকিনী নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালকে এখানে মোহগ্রস্ত করেছে—স্থানগত ঐক্যও এখানে দ্বিধাগ্রস্ত। এখানে নাটকীয় উপধারাগুলির স্ব-স্ব-প্রাধান্যের জন্য মূলধারা ক্লিষ্ট হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের একটি প্রধান ত্রুটি কাহিনীবিচ্ছাদনের দুর্বলতা। কখনো কখনো আকস্মিক চমৎকারিত্ব সৃষ্টির দিকে অতিরিক্ত ঝোঁক দেওয়ার জন্য এই দুর্বলতা অত্যন্ত প্রকট হয়েছে। কয়েকটি প্রবল ও উত্তেজিত মুহূর্তকে বেগমণ্ডিত করার দিকেই যেন নাট্যকারের প্রবণতা, কিন্তু এই মুহূর্তগুলি সব সময় সামগ্রিক নাটকীয় ফলশ্রুতি বহন করে না। দ্বিজেন্দ্রনাট্যের কাহিনীবিচ্ছাদনের যে শৈথিল্য দেখা যায়, তার মূলে এর চেয়েও বড়ো আর একটি কারণ আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের অধিকাংশ নাটকেরই রসকেন্দ্র একটি বিশেষ চরিত্র, অথবা একটি বিশেষ নীতি বা ভাবাদর্শ। নাট্যকার সেইদিকেই তাঁর দৃষ্টিকে অতিরিক্ত নিবদ্ধ করার ফলে নাটকের

১৪। এই প্রসঙ্গে ডাঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের মন্তব্যটি অধিধানযোগ্য :

“প্রত্যেকটি উপধারার মধ্যে ক্রমপরিপত্তি ও গতিস্থিতি করিতে যাইয়া নাট্যকার প্রত্যেকটিকে যতখানি পরিসর দিয়াছেন এবং যে পরিমাণে ভাব-মুখর ও আবেগ চকল করিয়া তুলিয়াছেন, তাহাতে প্রধান ধারার গতি বেশ ব্যাহত হইয়াছে বলিতেই হইবে।”—নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও মটক-বিচার (১ম খণ্ড), পৃঃ ৭৫।

সামগ্রিক ঐক্য রক্ষিত হয় না। একটি চরিত্র বা একটি ভাবাদর্শ নাটকীয় ঐক্য-বন্ধনকে ছিন্ন করে আত্মপ্রকাশ করেছে। এই অসঙ্গতি বিজ্ঞানলালের নাটককে অনেক সময় ভারসাম্যহীন ও বিধাগ্রস্ত করে তুলেছে। উদাহরণস্বরূপ, 'চন্দ্রগুপ্ত' নাটকটির কথা বলা যায়। এই নাটকের মূল পরিকল্পনাটি চারণ্যকে অবলম্বন করেই পল্লবিত হয়েছে। কিন্তু চারণ্য ছাড়া, আর কোনো চরিত্র ও ঘটনা তেমন নাটকীয় সৌন্দর্যে মণ্ডিত হতে পারে নি। নাট্যকারের দৃষ্টি ঐ একটি চরিত্র ও তার পরিণাম চিত্রণে এত বেশী নিবদ্ধ যে নাটকের সামগ্রিক রূপটি অনেকখানি অবহেলিত হয়েছে। নাট্যকারের পক্ষে এই জাতীয় ত্রুটি গুরুতর সন্দেহ নেই। নাটকীয় চরিত্র বা ঘটনার বিকাশলক্ষণ অন্তর্যকম। গতিবেগ, হৃদয়সংঘাত কাহিনীকে যেমন সৃষ্টি করে, তেমনি চরিত্রেরও আভ্যন্তরীণ বিকাশ ঘটায়। তা ছাড়া উন্নত নাট্যশৈলীর মধ্যে একটি সামগ্রিক ঐক্য (Organic unity) থাকে। সেখানে 'সমগ্র'র সঙ্গে সমন্বিত হয়েই 'বিশেষ'—'বিশেষ' যখন 'সমগ্র'কে অস্বীকার করে স্বয়ংসম্পূর্ণ হতে চায়, তখনই নাট্যশিল্প বিধাগ্রস্ত হয়। গীতিকবির পক্ষে যা সম্ভব, নাট্যকারের পক্ষে তা সম্ভব নয়। গীতিকবি একটি বিশেষ ভাবে লীলায়িত করে তোলেন, কিন্তু নাটক সম্বন্ধে শিল্প—সেখানে বহুর সঙ্গে মিলেই এককে বিকশিত হতে হবে। কবি বিজ্ঞানলালই যে নাটক রচনা করেছেন, এ থেকে তা স্পষ্ট হয়ে ওঠে।

বিজ্ঞানলালের নাটকগুলির আলোচনাপ্রসঙ্গে একটি মূল বিষয় আলোচনার প্রয়োজন। তিনি নাটকীয় গঠনরীতি বিষয়ে রোমান্টিক পদ্ধতিই অহুসরণ করেছেন। গঠনরীতি বিষয়ে ক্লাসিক্যালপন্থী ও রোমান্টিকপন্থীদের মধ্যে বিরোধ আছে। ক্লাসিক্যালপন্থীরা গঠনরীতি বিষয়ে ধরাবাঁধা রীতিনীতিগুলি মেনে চলতেন। কিন্তু রোমান্টিকরা এ বিষয়ে ছিলেন নিরঙ্কুশ। তাঁরা ক্লাসিক্যাল নাট্যতত্ত্ববর্ণিত দ্বিবিধ ঐক্যনীতির মধ্যে একমাত্র 'unity of action'-ছাড়া আর কিছু মানেন নি। এমন কি শেক্সপীয়রের নাটকে স্থান ও কালের ঐক্য অনেক সময় লঙ্ঘিত হয়েছে। তাই ক্লাসিক্যালপন্থী ভল্টেয়ার শেক্সপীয়রের রোমান্টিক নাটককে স্তনজরে দেখতে পারেন নি, ক্লাসিক্যালপন্থীদের কাছে বেন জনসন শেক্সপীয়রের চেয়েও বড় নাট্যকার বিবেচিত হয়েছেন। নিয়মনিষ্ঠার প্রতি প্রত্যাশা, সংযম ও সামঞ্জস্য ক্লাসিক্যালপন্থীদের নাট্যরীতির প্রধান আদর্শ। রোমান্টিক নাটক কল্পনার সর্ধিতগতিতে ও কাহিনীর বৈচিত্র্য সৃষ্টিতে ক্লাসিক্যাল বিধিনিষেধকে অস্বীকার করেছে। ক্লাসিক্যালপন্থীদের বিক্ষেপে তাঁদের প্রধান অভিযোগ এই যে, তাঁরা (ক্লাসিক্যালপন্থী) নিয়ম ও নীতির অতিরিক্ত বন্ধনে নাটককে দুর্বল করেছেন, নাট্যকারের কোনো স্বাধীনতার অবকাশ

রাখেন নি। সমালোচক মৌলটন রোমান্টিক নাটকের গঠনরীতির মূলতত্ত্বটিকে চমৎকারভাবে উদ্ঘাটিত করেছেন :

—Put briefly, the romantic drama is the marriage of drama and story, it is produced by the amalgamation on the popular stage of the Ancient Classical drama with the story of Mediaeval Romance.<sup>১৫</sup>

মৌলটনের মতে রোমান্টিক নাটক, নাটক ও রোমান্টিক কাহিনীর মিলন। তাই রোমান্টিক নাটকে কাহিনীর মধ্যে নতুন রসস্থিতির একটি মোহ থাকে। এইজন্য প্লটের মনোহারিত্বের দিকেও এখানে অনেকখানি নজর দেওয়া হয়। শাখাকাহিনী ও উপকাহিনীর সংযোগে একটি জটিল ও রমণীয় নাটকীয় কাহিনী সৃষ্টি করা হয়। অবশ্য গতিধর্মের কেন্দ্রীয় আকর্ষণকে প্রথম শ্রেণীর রোমান্টিক নাটকেও প্রাধান্য দেওয়া হয়। রোমান্টিক পদ্ধতির মধ্যে যেমন নাট্যকারের একটি স্বাধীনতার অবকাশ আছে, তেমনি রোমান্সের আতিশয্যের ফলে নাটকে গঠনরীতিগত ও চরিত্রগত অনেক অসঙ্গতি ঘটায়ও সম্ভাবনা থাকে। দ্বিজেন্দ্রলাল বলেছেন : “নাটক—কাব্য ও উপন্যাসের মাঝামাঝি, তাহাতে কবিত্ব চাই, গল্পের মনোহারিত্ব চাই।”<sup>১৬</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের মনে যে রোমান্টিক নাটকের সংস্কারই প্রবল ছিল, যে বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। দ্বিজেন্দ্রনাট্যের গঠনরীতির ক্রটিবিচ্যুতির কথা আলোচনার সময় রোমান্টিক নাট্যপদ্ধতির সার্থকতা ও আভ্যন্তরীণ দুর্বলতার কথাও স্মরণ রাখতে হবে।

## ॥ ৬ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের চরিত্রসৃষ্টির মধ্যেও নতুনত্ব আছে। নাটকীয় চরিত্রগুলিকে পরিষ্কৃত করার জন্য দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সৃষ্ট চরিত্রগুলিকে অস্তর্দৃন্দবহুল ও গতিচঞ্চল করে তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্বে বাংলা নাটকে ‘নুরজাহান’, ‘চাণক্য’, ‘সাজাহান’, জাতীয় অস্তর্দৃন্দবহুল চরিত্র রচিত হয় নি। অস্তর্দৃন্দ্বের তীব্রতর আলোড়নে চরিত্রের নিগূঢ় অস্তঃস্থল পর্যন্ত আলোকিত হয়ে ওঠে। যেখানে অস্তর্দৃন্দ্বের তেমন প্রবলতা নেই, সেখানে চরিত্রটির মুহূ আন্দোলন মাত্র লক্ষিত হয়—মনের গহনে চিস্তাবৃত্তিগুলির নেপথ্যালীলা অক্ষুটই থাকে—এই জাতীয় চরিত্রগুলির মধ্যে বৈচিত্র্য ও প্রাণময়তা

১৫। The Ancient Classical Drama, Page 427.

১৬। কালিদাস ও ভবভূতি (বহুবর্তী সং), পৃ: ৩০৬।

থাকে না। দ্বিজেন্দ্রলাল নাটকীয় অন্তর্ভবন সম্পর্কে নিজেই বলেছেন : “এই অন্তর্ভবন সব মহানাটকে আছেই আছে। প্রবৃত্তি ও প্রবৃত্তির সংঘাতে তরঙ্গ না উঠাইতে পারিলে, বিপরীত বায়ু সংঘাতে ঘূর্ণী ঝটিকা না উঠাইতে পারিলে কবি জন্মকালো রকম নাটক সৃষ্টি করিতে পারেন না।”<sup>১৭</sup> আত্মিক স্বপ্নের ফলে চরিত্রের ভাবসাম্য নষ্ট হয়ে যায়, অথচ সেই বিনষ্টপ্রায় ভাবসাম্য সংরক্ষণের জন্য ও চরিত্রের মধ্যে প্রবল ক্রিয়া-শীলতা দেখা যায়। দ্বিজেন্দ্রলাল নাটকরচনায় শেক্সপীয়রীয় পদ্ধতিই অমূল্য করেছেন। স্বপ্নসংঘাতের অন্তর্মুখিতা ও মানব মনস্তত্ত্বের জটিল রূপায়ণে দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা নাটকের ইতিহাসে এই নূতন স্রব সংযোগ করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল প্রধানত চরিত্রের দিকে লক্ষ্য রেখেই নাটক লিখেছেন।<sup>১৮</sup> যেখানে চরিত্রের চেয়ে ঘটনা বা বিশেষ কোনো ভাবাদর্শের দিকেই তিনি অতিরিক্ত নুঁকে পড়েছেন, সেখানে নাটক খুব সার্থক হয় নি।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের উপর পাশ্চাত্য নাট্যসাহিত্যের প্রভাব অপরিদ্বন্দ্বী। মধুসূদনের সময় থেকেই অধিকতর প্রযত্ন ও সার্থকতার সঙ্গে বাংলা নাটকে পাশ্চাত্য নাটকের গঠনশৈলী, আঙ্গিকবৈচিত্র্য ও ট্রাজেডি-চেতনার রূপায়ণ-প্রচেষ্টা চলে এসেছে। মধুসূদনের মতো পাশ্চাত্য-সাহিত্যরসিক ও প্রাচীন সংস্কৃত নাট্যপদ্ধতি একেবারে অতিক্রম করতে পারেন নি। দীনবন্ধু ও পাশ্চাত্য নাটকের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন, কিন্তু তিনিও যথার্থ শেক্সপীয়রীয় ট্রাজেডি-চেতনাকে রূপ দিতে পারেন নি।<sup>১৯</sup> গিরিশচন্দ্রের নাট্যরীতিও পাশ্চাত্য নাটকের পূর্ণসত্য উদ্ঘাটিত করতে পারে নি। গিরিশচন্দ্রের নাট্যসাধনায় বাংলার দেশীয় যাত্রারীতির সঙ্গে শেক্সপীয়রীয় নাট্যরীতির একটি নিপুণ সমন্বয় প্রয়াসই পরিস্ফুট হয়েছে।<sup>২০</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্য

১৭। এ পৃ: ৩০৮।

১৮। “তিনি প্রথমে নাটকের চরিত্রগুলি স্থির করিয়া কোন চরিত্র কিরূপভাবে আকৃত তাহা, ‘চরিত্র’ লইতেন। পরে যখন যে দৃশ্য মনে উদ্ভূত হইত তখন তাহা লিখিয়া সেই চরিত্রগুলির বিকাশ করিতেন”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ ঘোষ, পৃ: ২৩১।

১৯। এই প্রসঙ্গে ডাঃ স্থলীকুমার দের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য :

—“বাহিরের বৃহত্তর নির্ময় শক্তির সহিত মানুষের অসহায় জীবনের নিম্নল সংগ্রাম,—কুজ মানুষ যেন দুর্লভ্য দৈবের কীড়নক মাত্র,—এই গ্রীক ভাবটি বোধ হয় দীনবন্ধুর বিজ্ঞাণ ও বাস্তব সচেতন সহানুভূতির উপযোগী ছিল। তথাপি ট্রাজেডি হউক বা না হউক, নীলমণির করণ রস অলৌক বা অসত্য হয় নাই।”—দীনবন্ধু মিত্র, পৃ: ৪৫।

২০। “গিরিশচন্দ্রই শেষ ঝাঁটি বাঙালী প্রতিভা, বাঙালীর জাতীয় নাটক ও বাট্যাভিনয়ের আদর্শ, এমন কি একটা নাটকীয় দৃশ্যও সেই প্রতিভার সৃষ্টি, বাঙালী-বাতা ও বিলাতী নাটকের এমন সমন্বয় আর কেহ করিতে পারেন নাই, ঠিক—এ বস্তুই বাঙালীর জন্য জর করিয়াছিল।”

—বাংলা এবন্ধ ও রচনারীতি : মোহিতলাল মজুমদার, পৃ: ৩৫৮।

প্রতিভার অনেক অপরূপতা ও দুর্বলতা আছে, কিন্তু তিনিই বাংলা নাটকে সর্বপ্রথম শেক্সপীয়রীয় নাট্যরীতিকে সার্থকতর ভাবে রূপায়িত করার চেষ্টা করেন। অন্তর্দৃষ্টি ও ট্রাজেডি পরিকল্পনা তার মধ্যে অন্ততম।

ট্রাজেডি-পরিকল্পনার দিক থেকে অন্তত দু'খানি নাটক—‘নূরজাহান’ ও ‘সাজাহান’ উচ্চাঙ্গ দাবি করতে পারে। ‘নূরজাহান’ নাটকে বিজ্ঞেন্দ্রলাল একটি চরিত্র অবলম্বন করে ট্রাজেডির মনস্তাত্ত্বিক অন্তর্গত রহস্য চিত্রিত করেছেন। বাংলার কোনো ঐতিহাসিক নাটকে এই ধরনের মনস্তত্ত্বময় ট্রাজেডি নেই—একাধিক সত্তার ক্রমবিকাশ ও তার পরিণামবিশিষ্টতার এমন ভীষণ-রমণীয় নাট্যরূপ সমগ্র বাংলা নাটকেও বিরল। ‘সাজাহান’ নাটকে আবার ট্রাজেডির আর একদিক উদ্ঘাটিত হয়েছে। আপাত-নিষ্ক্রিয় চরিত্রের মধ্যে নাট্যকার ট্রাজেডির নিবিড় রহস্য সঞ্চারিত করেছেন। বাংলা নাটকের ইতিহাসে ‘নূরজাহান’ ও ‘সাজাহান’ নাটক যথাক্রমে ‘Tragedy of Character’ ও ‘Tragedy of suffering’-এর উচ্চতর আদর্শ হিসাবে বিরাজ করবে। বাংলা নাটকের সমালোচকেরা সকলেই একবাক্যে বলেছেন যে, আমাদের জাতীয় জীবন ঠিক উচ্চতর ট্রাজেডি সৃষ্টির অহুকূল নয়। পেরিক্লিসের যুগে, কিংবা এলিজাবেথীয় যুগে, এমন কি চতুর্দশ লুই-এর আমলে যে নাট্যসৃষ্টির আবহাওয়া ছিল, বাংলা নাটকের পটভূমিকা তার চেয়ে ভিন্নতর। কিন্তু সেই ভাবপ্রবণতা অশ্রুসিক্ত জলাভূমির মধ্যে বিজ্ঞেন্দ্রলালের সার্থক ট্রাজেডি সৃষ্টির যে দুটি পূর্ণতর প্রচেষ্টা আছে, তাকে শেক্সপীয়রের উচ্চতম সৃষ্টির সঙ্গে তুলনা করে বাতিল করার চেষ্টাও কোনোক্রমে যুক্তিযুক্ত হবে না।

কারণ ট্রাজেডি যে জাতীয় জীবনবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত, তার ক্রটিহীন শিল্পোৎকর্ষপূর্ণ রূপায়ণ ও নির্দোষ অবয়বসংস্থান খুব কম নাটকেই আছে। শেক্সপীয়রের আদর্শ ও সময়তির আলোকে যে কোনো নাটকই খর্ব মনে হবে, এবং এ কথাও ঠিক যে ইংরেজি সাহিত্যে শেক্সপীয়র একজনই ছিলেন। বেশী দূর না গিয়ে যদি এলিজাবেথের যুগের আর একজন খ্যাতনামা নাট্যকার মার্লোর নাটক আলোচনা করা যায়, তা হলে বোধ হয় বক্তব্যটি পরিষ্কৃত হয়ে। মার্লোর চারখানি নাটকে (‘টোয়দারলেন’, ‘জু অব মাল্টা’, ‘ডক্টর ফাউল্টাস’, ‘এডওয়ার্ড দি সেকেন্ড’) নাটকীয় দৃশ্যসংঘাতের তীব্রতা, স্পর্ধিত কবিকল্পনা ও অমিত্রাক্ষর ছন্দে তীব্রোজ্জ্বল বৃহদা প্রভৃতি রোমান্টিক নাটকের কতকগুলি শক্তিশালী অভিব্যক্তি লক্ষ্যীয়। কিন্তু পরবর্তী নাট্যকার শেক্সপীয়রের তুলনায় মার্লোর প্রতিভা নিতান্ত প্রাথমিক ধরনের মনে হয়। অতিনাটকীয় আতিশয্য, ভাবা ও চরিত্র পরিকল্পনার বৈচিত্র্যহীনতা, নারীচরিত্র অঙ্কনের ব্যর্থতা, উন্নত হান্সরস সৃষ্টির অক্ষমতা,—প্রভৃতি মার্লোর

নাটকের কয়েকটি সর্বজনস্বীকৃত দ্রুতি। প্রটরচনার মধ্যেও তাঁর দুর্বলতা ছিল।<sup>২১</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক, বিশেষত ট্রাজেডি-বিচার সম্পর্কে এই প্রসঙ্গটি স্মর্তব্য।

কিন্তু উনবিংশ শতাব্দীর বাংলার সাংস্কৃতিক জীবনে ইংরেজী সাহিত্যের যে ভাবাদর্শ সঞ্চারিত হয়েছিল, শেক্সপীরের নাটক ছিল তার কেন্দ্রমূলে। শেক্সপীরের রচনাবলীর রসে বাংলা সাহিত্য নানাভাবে সঞ্জীবিত হয়েছিল। সবচেয়ে বেশী প্রভাবিত হয়েছিলেন বাঙালী নাট্যকারেরা। দ্বিজেন্দ্রলাল পাশ্চাত্য সাহিত্যে স্বরসিক ছিলেন, ইংরেজি নাটক ও কাব্যের সঙ্গে তাঁর গভীর পরিচয় ছিল। তাই তিনি নানাভাবে ইংরেজি কাব্য ও নাটকের রস আহরণ করার চেষ্টা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যবিচার করলে দেখা যায় শেক্সপীরের ‘কিং লীয়র’ নাটকটিকে, বিশেষত লীয়র চরিত্রটিকে তিনি সবচেয়ে বেশী অহুমরণ করেছেন। গোবিন্দসিংহ (মেবার-পতন), সাজাহান (সাজাহান), সিংহবাহু (সিংহল-বিজয়), বিধেধর (পরপারে) প্রভৃতি চরিত্রে কিং লীয়র চরিত্রের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ প্রভাব বিদ্যমান। ‘সাজাহান’ নাটকে ‘কিং লীয়র’ নাটকের অত্যধিক অহুমরণ করা হয়েছে—অনেক সময় সাজাহানের সংলাপগুলি রাজা লীয়রের সংলাপের অহুম্বাদ ছাড়া আর কিছুই নয়, যদিও এই দুটি চরিত্রের প্রকৃতি ঠিক এক নয়। ‘কিং লীয়র’ নাটকের পরেই দ্বিজেন্দ্রলাল ‘হামলেট’ নাটকের ভাবাহুমরণ করার চেষ্টা করেছেন। লায়লা (নূরজাহান) ও কুবেরী (সিংহলবিজয়) চরিত্র দুটির সঙ্গে হামলেট চরিত্রের কিছু অবস্থাগত সাদৃশ্য আছে—কিন্তু এই পর্যন্তই! ‘হামলেট’ নাটকের ট্রাজিক-রস ও ভাবগভীরতা অনহুকরণীয়। নূরজাহান চরিত্রের কোনো কোনো সংলাপ ম্যাকবেথের সংলাপের ভাবাহুমরণে রচিত হয়েছে, ‘তারাবাই’ নাটকের তমসা চরিত্রে লেডি ম্যাকবেথের প্রভাব আছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে উচ্চাঙ্গের হাস্তরস নেই বললেই হয়, অথচ তিনি ‘হাসির গানের কবি’ হিসাবে খ্যাতি লাভ করেছিলেন। এই আপাত-অসঙ্গতির কারণ কি? দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনগুলির হাস্তরস বিশ্লেষণ করলে এই প্রশ্নের মীমাংসা করা যায়। হাসির গানগুলিই দ্বিজেন্দ্রলালের প্রহসনের প্রাণ—এই গানগুলি বাদ দিলে এক ‘পুনর্জন্ম’ ছাড়া সমস্ত প্রহসনই অর্থহীন হয়ে পড়ে। এর থেকেই সিদ্ধান্ত করা অসঙ্গত নয় যে দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্তরস যতক্ষণ সঙ্গীত ও গীতিকবিতার আধারে পরিবেশিত হয়েছে, ততক্ষণই সার্থক। নাটকীয় চরিত্রের সংলাপ-

২১। “To the problem how to build a plot? and to present an action in a genuinely dramatic manner, his contribution had been less impressive.

A short History of English Literature : Ifor Evans, Page 65.

রচনায় ও হাস্যোদ্ভেককারী উদ্ভট ঘটনাসংস্থানে তিনি ব্যর্থ হয়েছেন। পরিণত বয়সের গম্ভীর রসের নাটকেও এই কারণেই উচ্চাঙ্গের হাস্যরসের সৃষ্টি করতে গিয়ে তিনি ব্যর্থ হয়েছেন। গানের হাস্যরস ও নাটকীয় হাস্যরস এক নয়। দ্বিজেন্দ্রলাল ঠিক বিদূষক জাতীয় চরিত্র সৃষ্টি না করলেও গম্ভীররসের নাটকে মাঝে মাঝে লঘুতরল হাস্যরস সৃষ্টি করেছেন। তিনি রাজা-বাদশাদের সভাগৃহের আমোদ-প্রমোদের মধ্যে বয়স্কদের নিয়ন্ত্রণের স্থূল ভাঁড়ামির অনেকগুলি বিশেষত্ববর্জিত মৌলিকতাহীন ছবি এঁকেছেন। চিত্রগুলি হয়তো দর্শকদের স্থূল-মনোরঞ্জন বৃদ্ধি চরিতার্থ করেছে, কিন্তু শিল্পের দিক থেকে এই ধরনের হাস্যরসের কোনো সার্থকতাই নেই। একমাত্র মাধব চরিত্রটির (ভীষ্ম) পরিকল্পনায় খানিকটা সংস্কৃত নাটকের বিদূষকের প্রভাব আছে। মাধব শান্তরু রাজার বয়স্ক হিসাবেই উপস্থিত হয়েছে। এই অংশটি বিদূষক চরিত্রের মতো। কিন্তু পরবর্তীকালে মাধব ভীষ্মের পিতৃবন্ধু ও তাঁর কল্যাণকামী। দিলদার শেক্সপীয়রের Court Jester জাতীয় চরিত্র হলেও শেষদিকে তাঁর হাস্যরসিকের মুখোশ খুলে গিয়েছে। নিছক হাস্যরসের দৃশ্যগুলির মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের কোন বৈশিষ্ট্যের ছাপ নেই।

দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা নাটককে আধুনিক নাট্যরীতির বৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত করতে চেয়েছিলেন। বর্তমানকালের ইউরোপের খ্যাতনামা নাট্যকারেরা বিস্তৃত মঞ্চ-নির্দেশিকা (stage direction) দিয়ে থাকেন। বার্নার্ড শ, গলসওয়ার্থি প্রমুখ নাট্যকারের নাটকের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্যই হল মঞ্চসজ্জার বিস্তৃত বর্ণনা করা। দ্বিজেন্দ্রলাল পাশ্চাত্য নাটকের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে বিস্তৃত মঞ্চনির্দেশ দিয়েছেন।<sup>২২</sup> বিস্তৃত মঞ্চনির্দেশের ফলে স্থান-কাল-পরিবেশ আরও স্পষ্ট হয়ে ওঠে। দ্বিজেন্দ্রলাল বিস্তৃত মঞ্চনির্দেশ দিতে গিয়ে নাটকের মধ্যে উপস্থানের টেকনিক নিয়ে এসেছেন। 'প্রতাপসিংহ' নাটকে সর্বপ্রথম তিনি এই রীতির ব্যবহার করেছেন। একটি উদাহরণ দেওয়া যাক :

“নূরজাহান দাঁড়াইয়া উঠিয়া কহিলেন, “কখনও না। সম্রাজ্ঞী নূরজাহান এ সমুদ্রে ডুববে, না হয় তার বক্ষ পদতলে দলিত করে চলে যাবে।... মহাবৎ খাঁকে বন্দী করার সাধ্য কারো না থাকে, আমি স্বয়ং তাকে বন্দী করব। দেখি ভারত-সম্রাজ্ঞী নূরজাহানকে বাধা দেয়, সে সাধ্য কার।” এই বলিয়া সিংহাসন হইতে

২২। The detailed stage direction so characteristic to him as to be a mannerism points also to a foreign model, and the example of Shaw and Galsworthy might have supplied him with the hint.”

লাফাইয়া পড়িলেন। তৎক্ষণাৎ নেপথ্য হইতে লায়লা দরবার কক্ষে বাস্প দিয়া প্রবেশ করিয়া কহিলেন—“সে সাধ্য আমার।” সকলে স্তম্ভিত হইয়া রহিলেন।”—  
[ নূরজাহান : ৩য় অঙ্ক, ৮ম দৃশ্য ]

আটকের মধ্যে ঔপন্যাসিক রীতির ব্যবহার যেমন, বিস্তৃত মঞ্চনির্দেশের সহায়ক হয়েছে, তেমনি নাটকীয় বৈচিত্র্যবৃদ্ধির সহায়ক হয়েছে। ঔপন্যাসিক পদ্ধতি অবলম্বন করার ফলে পাঠ্য-নাটক হিসাবেও অধিকতর সুখপাঠ্য হয়েছে।

বাংলা নাটকে দ্বিজেন্দ্রলালের স্থান সম্পর্কে মতভেদ আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের দুজন জীবনীকারের লেখায় ও মৃত্যুর পরে প্রকাশিত প্রবন্ধগুলিতে দ্বিজেন্দ্রলালের উচ্ছ্বসিত প্রশংসাই করা হয়েছে। কিন্তু তারপরেই হাওয়া পরিবর্তিত হয়েছে—তাঁর নাটকগুলি সমালোচকদের বিরূপ সমালোচনা ও কঠোর মন্তব্যের বিষয়বস্তু হয়ে উঠেছিল। নিতান্ত সাম্প্রতিককালে দু-একজন সমালোচক অধিকতর বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের সঙ্গে দোষ-গুণের ভিতর থেকে, তাঁর নাটকের একটি স্বরূপ আবিষ্কার করার চেষ্টা করেছেন। (দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের অনেক আতিশয্যাদোষ ও ত্রুটি-বিচ্যুতি আছে, কিন্তু সেই দোষগুলির জন্ত বাংলা নাটকে তাঁর দানকে অস্বীকার করা যায় না। অন্তর্দ্বন্দ্ব-বহুল চরিত্রসৃষ্টি, উজ্জল-বলিষ্ঠ সংলাপ রচনা, নাটকীয় সংস্থান ও চমৎকারিত্বের সৃষ্টি, নাটকীয় টেকনিকের অভিনব প্রয়োগ, শেক্সপীয়রীয় নাট্যকলার অমূল্যরূপ, নাটকে আধুনিক চিন্তা-চেতনার প্রবর্তন প্রভৃতি বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক বাংলা নাটকের ইতিহাসে বিশিষ্ট স্থানের অধিকারী। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক বাংলা রঙ্গমঞ্চের মধ্যে এক উন্নত রসের ধারা প্রবাহিত করেছিল—নাট্যশালাগুলি ‘বেল্লিকবাজার’ থেকে ‘আনন্দবাজারে’ পরিণত হয়েছিল। কবি-সমালোচক মোহিতলাল বলেছেন :

“...দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁকে কেবল রসচর্চার বিষয় না করিয়া—ভাবের জীবনোত্তম-স্থূলত রূপ দেখাইবার জন্ত, অতঃপর নাটক রচনায় মনোনিবেশ করিলেন এবং তাহার দ্বারা বাংলা রঙ্গ-মঞ্চের নাট্যাদর্শ—তাহার একদিকের দুর্নীতি-মধুর লঘু-লাস্ত্রের শ্রোত এবং অপর দিকে সেই জীবনাবেগবর্জিত মধ্যযুগীয় ভক্তিবিস্ময়তা ও পাপপুণ্য-সংস্কারের তামসিক আদর্শ—সংশোধন করিতে অগ্রসর হইলেন। নাট্যশিল্পের আদর্শ উন্নতি ও রুচি মার্জিত করিয়া এবং নাটক রচনায় কাব্যসঙ্গত কাকুলতার দ্বারা শিক্ষিত সমাজকে নাট্যাভুবাগী করিয়া, তিনি সেই যুগের অবাধ ভাবাতিবেশকে পৌরুষ ও মহত্ত্বস্বাধিনার পথে প্রেরিত করিবার যে চেষ্টা করিয়াছিলেন—জাতির প্রাণে যে উৎসাহ সঞ্চার করিয়াছিলেন, তাহার কথা আমরা জানি।”<sup>২৩</sup>



## দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত

দ্বিজেন্দ্রসাহিত্যের পূর্ণাঙ্গ আলোচনা করতে হলে দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের আলোচনা অপরিহার্য হয়ে ওঠে। তার কারণ তাঁর কাব্য অথবা নাটক, যে দিকেই আলোচনা করা যাক না, সঙ্গীত-প্রসঙ্গ ছাড়া সে বিচার পূর্ণাঙ্গ হতে পারে না। ‘আর্যগাথা’ দু'খণ্ড, ‘হাসির গান’ সম্পূর্ণরূপেই সঙ্গীতসঙ্কলন, অগ্নাগ্র কাব্যগ্রন্থের মধ্যেও একাধিক গান আছে। তা ছাড়াও দ্বিজেন্দ্রলালের অনেকগুলি অপ্রকাশিত গান ও “নাটকাদিতে প্রকাশিত গানগুলি” কবিপুত্র দিলীপকুমার ‘গান’ নাম দিয়ে স্বতন্ত্র পুস্তকাকারে প্রকাশ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের মূল্য ত্রিবিধ—প্রথমত, সঙ্গীতিক মূল্য : এ অংশে প্রধানত বিচার্য এই যে বাংলা সঙ্গীতে দ্বিজেন্দ্রলালের দান কতখানি এবং তার স্বরূপই বা কি ! দ্বিতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের সঙ্গীতমূল্য ছাড়া একটি কাব্যমূল্যও থাকে। স্বরকার দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে সেখানে কবি দ্বিজেন্দ্রলালও আছেন। তৃতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রলালের অনেকগুলি সঙ্গীত পরবর্তীকালে তাঁর নাটকেও সন্নিবেশিত হয়েছে—যেমন ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের ‘আয়রে বসন্ত ও তোর কিরণমাথা পাখা তুলে’, আর একবার ভালবাসো বাসতে যেমন আগের দিনে’, ‘এ জীবনে পূরিল না সাধ ভালবাসি’—গান তিনটি যথাক্রমে ‘চন্দ্রগুপ্ত’, ‘পাষাণী’ ও ‘সাজাহান’ নাটকে সন্নিবেশিত হয়েছে। নাটকে সঙ্গীতসন্নিবেশের কতকগুলি বিশেষ নাটকীয় তাৎপর্য থাকে। দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীতগুলি এই নাটকীয় তাৎপর্যকে কতখানি পরিতৃপ্ত করেছে, তাও এই প্রসঙ্গে বিচার্য।

পূর্বেই বলা হয়েছে যে দ্বিজেন্দ্রলাল নিতান্ত বাল্যকাল থেকেই সঙ্গীত-সরস্বতীর বরপুত্র—সেকালের সুবিখ্যাত গায়ক দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্র রায়ের পুত্রের পক্ষে—এ ছিল অত্যন্ত স্বাভাবিক উত্তরাধিকার। সঙ্গীত রচনা ও সেই সঙ্গীতে স্বর সংযোগ করেছেন নিতান্ত বাল্যকাল থেকেই অর্থাৎ ঐ বয়স থেকেই তিনি কবি ও স্বরকার। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগই তার বড় প্রমাণ—গানগুলি লেখা হয়েছে তাঁর বারো থেকে সতেরো বছর বয়সের মধ্যে। এই পর্যন্ত হল তাঁর সঙ্গীতিক প্রতিভার প্রথম স্তর। বিলাত-প্রবাসকালে তিনি অর্থব্যয় করে বিলাতি সঙ্গীত চর্চা করেন। দেশে ফিরে এসে তিনি পাশ্চাত্য সঙ্গীতরীতির সঙ্গে মিলিয়ে বাংলা গান রচনা শুরু করেন। ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় খণ্ডে তিনি অনেকগুলি স্কচ, আইরিশ ও ইংরেজি গানের অনুবাদ করেন। আর্যগাথা দ্বিতীয় খণ্ডের সঙ্গীতগুলির কাল পর্যন্ত দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের দ্বিতীয় স্তর বলা যায়।

সরকারী কার্যোপলক্ষে তিনি যখন মুম্বয়ে ছিলেন সেই সময় আবার ভারতীয় সঙ্গীতচর্চা শুরু করেন। প্রতিভাধর গায়ক হরেন্দ্রনাথ মজুমদার তখন ছিলেন মুম্বয়ের ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট। বিজ্ঞানলালের রাঙাবৌদি মোহিনী দেবী ছিলেন হরেন্দ্রনাথের বোন। হরেন্দ্রনাথ বিজ্ঞানসঙ্গীতকে গভীর ভাবে প্রভাবিত করেছিলেন। তিনিই প্রকৃতপক্ষে বিজ্ঞানলালকে ভারতীয় সঙ্গীতের স্বক্ষেত্রে ফিরিয়ে আনেন। হরেন্দ্রনাথ ছিলেন “টপ-থেয়ালের” অধিতীয় স্রষ্টা। হরেন্দ্রনাথ বিজ্ঞানলালের মনে শুধু নতুন প্রেরণারই সৃষ্টি করেন নি, কবির কয়েকটি বিশিষ্ট এই জাতীয় গানের মূলে আছে হরেন্দ্রনাথের প্রত্যক্ষ প্রভাব। বিজ্ঞানলালের সঙ্গীতিক জীবনের উপর তাই হরেন্দ্রনাথের প্রভাব অপরিণাম।<sup>১</sup>

এই সময়ে সুবিখ্যাত ‘হাসির গান’ও রচিত হয়েছিল। তখন বিজ্ঞানলালের জীবনের উজ্জল মুহূর্ত। তখন থেকে আরম্ভ করে জী-বিয়োগ পর্যন্ত তাঁর সঙ্গীত রচনার তৃতীয় স্তর বলা যায়। এই স্তরেই প্রাচ্য-পাশ্চাত্য স্বসরস্বতীর এক অপূর্ব সমন্বয় লক্ষ্য করা যায়। জী-বিয়োগের পরবর্তী কাল থেকে আরম্ভ করে মৃত্যু পর্যন্ত কালকে কবির সঙ্গীতসাধনার চতুর্থ স্তর বলা যায়। এই পর্যায়ের কাব্য ও নাটকে যে জাতীয় ভাবগভীরতা লক্ষ্য করা যায়, সঙ্গীতের মধ্যেও তার পূর্ণ স্বাক্ষর বিद्यমান। প্রকৃতি ও প্রেমের উচ্ছ্বাসিত গীতিরস ও হাসির গানের গুঞ্জল্যা এখানে আর এক নতুন রূপে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে। দেশপ্রেমমূলক ঐতিহাসিক নাটক রচনার সঙ্গে সঙ্গে তিনি স্বদেশপ্রেম-সম্পর্কিত সঙ্গীতগুলি রচনা করেছেন প্রধানত এই পর্বেই। বিজ্ঞানলালের গয়া-প্রবাস তাঁর সঙ্গীতিক জীবনের একটি উজ্জল লগ্ন। গয়ায় জেলা জজ তখন ছিলেন অসাধারণ পণ্ডিত মনীষী লোকেন্দ্রনাথ পালিত। আচার্য জগদীশচন্দ্র, ‘সাহিত্যের সাতসমুদ্রের নাবিক’ শ্রিয়নাথ সেন প্রভৃতি জ্ঞানী গুণীর সাহচর্যে বিজ্ঞানলালের গয়া-প্রবাস সঙ্গীত নাটকের সোনার ফসলে পূর্ণ হয়ে ওঠে। ‘আমার-দেশ’ ‘মেবার পাহাড়’, ‘ভেঙে গেছে মোর স্বপ্নের ঘোর’ প্রভৃতি গান বিজ্ঞানলাল গয়া-প্রবাসকালেই রচনা করেন। এই সময়ের কয়েক বৎসর পরে লিখিত আচার্য জগদীশচন্দ্রের একটি চিঠি থেকে জানা যায় :

“কয়েক বৎসর পূর্বে একবার গয়ায় বেড়াইতে গিয়াছিলাম। সেখানে বিজ্ঞানলাল আমাকে তাঁহার কয়েকটি গান শুনাইয়াছিলেন। সেদিনের কথা কখনও ভুলিব না। নিপুণ শিল্পীর হস্তে, আমাদের মাতৃভাষার কি যে অসীম ক্ষমতা, সেদিন তাহা বুঝিতে

১। “কবি হিন্দুস্থানী গানের মর্মে প্রবেশ করেন, কৈশোরের তাঁর পিতৃদেবের খেরাল শুনে শুনে। কিন্তু তারপর তিনি খুব ভক্ত হয়ে উঠেছিলেন বিলিতি গানের। হরেন্দ্রনাথই তাঁকে ঘরের ছেলে করে ঘরে ফিরিয়ে আনেন—অর্থাৎ ভারতীয় গানের নিজস্ব ক্ষেত্রে।”—উদাসী বিজ্ঞানলাল : পৃ: ৩১।

পারিয়াছিলাম। সে ভাবায় করুণ ধ্বনি মানবের অক্ষমতা, প্রেমের অতৃপ্ত বাণনা ও নৈরাশ্রের শোক গাহিয়াছিলেন, সেই ভাবায়ই অল্প রাগিণীতে অদৃষ্টের প্রতিকূল আচরণে উপেক্ষা, মানবের শোঁষ ও মরণের আলিঙ্গন-ভিক্ষা ভৈরব নিনাদে ধ্বনিত হইল।”২

জগদীশচন্দ্র এখানে দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের বিষয়বৈচিত্র্যের ও স্বরবৈচিত্র্যের কথাই প্রকারান্তরে উল্লেখ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীতপ্রতিভার ক্রমবিকাশ আছে—জীবনের বাইরের বৈচিত্র্য ও বন্ধহীন ভাবোচ্ছ্বাস থেকে তিনি ক্রমশই গভীরের দিকে গিয়েছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যে ‘মন্দ্র’ থেকে একটি স্বরপরিবর্তন লক্ষ্য করা যায়, শেষ জীবনের নাটকেও তার ব্যতিক্রম হয় নি। কিন্তু গানের মধ্যে এই ক্রমোত্তরণের স্বরটি আরও স্পষ্ট। দেশপ্রেমের গান এই অন্তর্গূঢ় ভাব ও স্বরলীলার পথকে দেখিয়ে দিয়েছে বটে, কিন্তু দেশপ্রেমকেও কবি নূতন অর্থে মণ্ডিত করে তুলেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের পরিণত-প্রতিভার দেশপ্রেমের সঙ্গীতগুলি এক অভিনব উৎকর্ষায় বিধুর। দেশকে অবলম্বন করে নূতন এক ভাবসত্যকে তিনি আবিষ্কার করেছেন। স্বদেশী আন্দোলনের দময় রবীন্দ্রনাথ থেকে অনেক অখ্যাতনামা গ্রাম্য-কবিরাও স্বদেশী গান রচনা করেছেন। কিন্তু দেশকে অবলম্বন করে এক উচ্চতর ভাবলোক সৃষ্টি করা রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল ছাড়া আর কোনো কবির রচনায় তেমনভাবে পরিস্ফুট হয় নি। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশী গান শুধু বীররসের উদ্দীপক নয়, শুধু চিন্তা-আলোড়নকারী উল্লাসমাত্র নয়—উদ্যম ভাবাবেগ থেকে গভীর ভাবসত্যের এক অবিচলিত উপলব্ধি :

জননি, তোমার বক্ষে শান্তি, কণ্ঠে তোমার অভয়-উক্তি

হস্তে তোমার বিত্তর অন্ন, চরণে তোমার বিত্তর মৃতি ;

জননি, তোমার সন্তান তরে কত না বেদনা কত না হর্ষ ;

জগৎপালিনি ! জগদ্ধামিনি ! জগজ্জননি ! ভারতবর্ষ !

এখানে জননী শুধু ‘পঞ্চসিন্ধু যমুনা গঙ্গা’-পরিবেষ্টিতা একটি ভৌগোলিক চিত্রই নয়—কবির ভাবস্থির উপলব্ধির স্বচ্ছ দর্পণে ফুটে উঠেছে জগজ্জননীর এক বরমূর্তি, যা শুধু দেশপ্রেমের উদ্বাদনা ও সাময়িক ভাবোচ্ছ্বাসের মধ্যে পাওয়া যায় না।

দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের ক্রমবিকাশের স্তরপরম্পরা কবির সঙ্গীতাবশারদ ও সঙ্গীত-সমালোচক পুত্র দিলীপুয়ার রায় সংক্ষেপে অথচ খুবই স্নন্দর করে বলেছেন : “প্রথম কথা এই যে, গানে তিনি ধীরে ধীরে গভীরের দিকে ঝুঁকছিলেন। প্রথম জীবনে

নির্গমচিহ্নে, তারপর প্রণয়োচ্ছ্বাসে, তারপর স্বদেশসঙ্গীতে, তারপর প্রেমের তর্পণে, সবশেষে ভক্তির অর্ঘ্য নিবেদনে। প্রণয় তাঁর প্রেমে পরিণত হয় তাঁর জীবনযোগের পর থেকেই, যখন চাইলেন তিনি তাঁর প্রেমকে উৎসর্গ করে, ব্যাপ্তি দিতে—যে আধারে তাঁর প্রেম নিবেদিত হত সেই মানুষ্যটি অবর্তমানে প্রেম তাঁর খুঁজতে লাগল এক নব বিগ্রহ। দেশই হয়ে উঠল সে বিগ্রহ—প্রথম দিকে।...জীবনের মত কাব্যের বা গানেরও ক্রমপরিণতি বাইরে থেকে গভীরের দিকে, নিচের থেকে উৎসর্গের দিকে।<sup>৩</sup> দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের এই ক্রমোন্নয়নের স্তরপরম্পরা আলোচনা করলে এই মন্তব্যটির যথার্থ্য প্রতিপাদিত হবে।

## ॥ ২ ॥

দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা সঙ্গীতের অত্যন্ত শ্রেষ্ঠ স্রষ্টা। তাঁর সঙ্গীতকে বাদ দিলে বাংলা সঙ্গীতের ইতিহাস অসম্পূর্ণ থাকে। দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার যে স্বকীয়তা ও মৌলিকত্ব তাঁর সাহিত্যসৃষ্টির মধ্যে প্রকাশিত হয়েছে, তা তাঁর স্রষ্টার মধ্যেও লক্ষ্য করা যায়। শুধু তাই নয়, স্রষ্টার ক্ষেত্রে তাঁর প্রতিভার মৌলিকতা আরও সহজ হয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে। তিনি সঙ্গীতের ক্ষেত্রে ছিলেন মুক্তিপন্থী। তাই তিনি ছিলেন স্রবিস্তারের পক্ষপাতী—স্রবিস্তারের উন্মুক্ত অবকাশ তাঁর গানকে সহজ, স্বচ্ছন্দ ও লীলায়িত করে তুলেছে। বাংলা কাব্যসঙ্গীতকে তিনি মুক্তির মধ্যে দীক্ষিত করেছিলেন। কাব্যসঙ্গীত কেবল কণ্ঠবাদন মাত্রই নয়, তার সঙ্গে জড়িয়ে আছে কাব্য-সৌন্দর্য ও কথার সৃষ্টির লাভণ্য। ‘নীল আকাশের অসীম ছেয়ে ছড়িয়ে গেছে চাঁদের আলো’, ‘ঐ মহাসিকুর ওপার হতে কী সঙ্গীত আজ ভেসে আসে’ প্রভৃতি গানে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসঙ্গীতের স্রবিস্তারলীলার অসাধারণ পরিচয় পাওয়া যায়। কাব্যসঙ্গীত রচনায় কাব্য ও সঙ্গীতের যুগ্ম দাবিকে তিনি একই সঙ্গে মিটিয়েছেন—স্রবিস্তার অসীম ভাবের বিস্তীর্ণ আকাশে তার সপ্তপক্ষ বিস্তার করেছে।

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের প্রেমসঙ্গীতগুলি এক সময়ে বাংলা দেশে খুব জনপ্রিয় সঙ্গীত হিসাবে খ্যাতিলাভ করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম দিকের কাব্য-সঙ্গীতগুলির সর্বশ্রেষ্ঠ সঙ্কলন হল এই গ্রন্থটি। কাব্য ও সঙ্গীতের অপূর্ব মাল্যবন্ধন হয়েছে এই গানগুলিতে। ‘কী দিয়ে শাজীব মধুর মুরতি কী শাজ মিলবে উহারি মাধব রে’, ‘মোর হৃদয়ের আলো তুইরে সত্য থাকিস হৃদয়ে ভাসি’, ‘তোরা কী মোহ কুহক এ খেলাস পলকে নয়নে বিজলি হাসি’, ‘আয়রে বসন্ত ও তোরা কিরণমাখা পাখা তুলে’, ‘এ জীবনে পূবিল না সাধ ভালবাসি’ প্রভৃতি সঙ্গীতগুলি থেকে তাঁর তরুণ বয়সেই স্বরকারপ্রতিভার অপূর্ব বিকাশ লক্ষ্য করা যায়। এই পর্যায়ের গান-

গুলির মধ্যে একটি ঘুমপাড়ানি গান স্রবরসিক ও কাব্যরসিকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। গানটি হল ‘আয়রে আমার স্থার কণা আয়রে ননীর ছবি।’ এই ধরনের ঘুমপাড়ানি গান বাংলা কাব্যসঙ্গীতের ইতিহাসে একরূপ নূতন সৃষ্টি বললেও অত্যুক্তি হয় না।

বিলাত থেকে ফিরে আসার পর দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাতি স্রবের রূপ ও রীতিকে বাংলা গানের ক্ষেত্রে নিপুণভাবে প্রয়োগ করেন। কিন্তু সঙ্গীতের পাশ্চাত্য রীতির প্রয়োগকে অনেকেই সুনজরে দেখতে পারেন নি। তখনকার দিনে অভ্যস্ত রীতি ভেঙে, চিরাচরিত পথ ত্যাগ করে সঙ্গীতের ক্ষেত্রে অভিনবত্ব সঞ্চার করা সহজ ব্যাপার ছিল না। তাই দ্বিজেন্দ্রলালকেও বাংলা গানের ক্ষেত্রে পাশ্চাত্য রীতির আমদানি করতে গিয়ে বিরুদ্ধ সমালোচনা ও অনেক কটুক্তির সম্মুখীন হতে হয়েছিল। কিন্তু কোনো বিরুদ্ধ বিতর্ক তাঁকে বিচলিত করতে পারে নি। রাগমিশ্রণে ছিল তার অসাধারণ অধিকার—তাই তিনি এ বিষয়ে তৎকালীন বহু গুণিজনের মানন্দ সমর্থন পেয়েছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের বাংলা গানের ক্ষেত্রে পাশ্চাত্য পদ্ধতির সার্থক প্রয়োগ সম্পর্কে আলোচনার আগে তাঁর এই পদ্ধতির বিরুদ্ধে কি জাতীয় আপত্তি উঠেছিল তা আলোচনার প্রয়োজন।

মনীষী অক্ষয়চন্দ্র সরকারের মতো বিদগ্ধজনও দ্বিজেন্দ্রলালের স্রবের বিরুদ্ধে ঘোরতর আপত্তি তুলেছিলেন। তিনি ‘সাহিত্য-সম্মিলনে টাউন-হলের বিরাট অধিবেশনে’ বলেছিলেন :

“.....আমার বর্তমান হৃৎক, —নব্যযুবকদের মধ্যে ইংরাজি স্রবে সঙ্গীতচর্চা দেখিয়া। যে স্রবের কথা আমি বলিতেছিলাম, সেটি প্রধানতঃ দ্বিজেন্দ্রলাল কর্তৃকই নব্যসমাজে প্রচলিত হইয়াছে।...আমি ভাবি এইভাবে যদি আমাদের উন্নতি হইতে থাকে, তবে আমাদের অবনতি আবার কিরূপে হইবে? দ্বিজেন্দ্রলাল কর্তৃক স্রবের বিকৃতি সাধনের কথা আমি বৈঠকী-সভায় চট্টগ্রামে তুলিয়াছিলাম, কাহারও মনে ছাপ লাগাইতে পারি নাই, এবারে একেবারে সম্মিলনে উপস্থাপিত করিলাম। আমার কথা দ্বিজেন্দ্রলাল প্রকৃত ও প্রগাঢ় স্বদেশ-প্রেমিক হইলে, তিনি খাড়া স্রব বাংলায় চালাইতে চেষ্টা করিতেন না। তাঁহার পিতা কার্তিকেয়চন্দ্র রায় অতি স্নিগ্ধ গায়ক ছিলেন; খেয়াল, ধ্রুপদ, ব্রহ্মসঙ্গীত, টপ্পা তিনি অতি নিপুণভাবে গাহিতেন; জানি না, কার কিরূপ দূর্ভাগ্য কিরূপে হয়, এ হেন পিতৃসমীপে বসিয়া দ্বিজেন্দ্রলাল কি দশদিনও সঙ্গীতচর্চা করেন নাই?”...<sup>৪</sup>

উদ্ধৃত অংশ থেকেই উপলব্ধি করা যায় যে দ্বিজেন্দ্রলালের নূতন ধরনের সাঙ্গীতিক

রীতি তখনকার একশ্রেণীর সমালোচকের মনে বিরূপ প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করেছিল। সমালোচকের প্রতি শ্রদ্ধা রেখেও এ কথা অনায়াসে বলা যায় যে, দ্বিজেন্দ্রলালের বিলাতি স্বরের প্রয়োগবিভাগসকোশলটি তিনি উপলব্ধি করতে পারেন নি। তাঁর প্রধান আপত্তি হল এই যে দ্বিজেন্দ্রলাল বিলাতি স্বর আমদানি করে, ভারতীয় সঙ্গীতকে বিকৃত করেছেন—অর্থাৎ স্বদেশী জিনিসকে সম্পূর্ণ বর্জন করে, কখনও কখনও বিকৃত করে তিনি বাংলা সঙ্গীতে বিদেশী স্বর নিয়ে এসেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীতশিক্ষা সম্পর্কে তিনি কটাক্ষ করতেও ছাড়েন নি। বাংলা কাব্যের ইতিহাসে মধুসূদনের বিরুদ্ধেও তৎকালে এই জাতীয় প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল। ভারতীয় সঙ্গীত সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের অসাধারণ দক্ষতা ছিল বলেই তিনি বিলাতি স্বরকে অনায়াসে তার সঙ্গে মিলিয়ে দিতে পেরেছিলেন। যথার্থ স্বরশ্রুতির পক্ষেই এই জাতীয় সমন্বয় সাধন সম্ভব। আর একজন সকলকলাবিদগ্ন ‘কৃষ্ণনাগরিক’ যা সম্ভব করেছেন তা উল্লেখযোগ্য—তিনি অক্ষয়চন্দ্রের কঠোর সমালোচনার প্রত্যুত্তর দিয়েছেন :

“কাউকে সা রি গ ম ( খাড়া স্বর ) সাধতে শুনলে, সরকার মহাশয়ের ধৈর্যচ্যুতি হয়, অথচ অর্ধেক সা রি গ ম অভ্যাস না করলে কি করে ও-বিছা আয়ত্ত করা যায় সে কথা তিনি বলে দেন নি। ৬ দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের হিন্দুসঙ্গীতের সঙ্গে যথেষ্ট পরিচয় ছিল এবং তাঁর যে এ বিষয়ে যথেষ্ট জ্ঞান ও অধিকার ছিল তা সঙ্গীতজ্ঞ ব্যক্তিমাত্রেরই নিকট সুপরিচিত। সঙ্গীত তাঁর কুলবিছা এবং সে বিছা তাঁকে কায়ক্লেশে আয়ত্ত করতে হয় নি, কেন না, ভগবান তাঁকে গানের গলা এবং স্বরের কান দিয়েছিলেন।”<sup>৫</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের নূতন সঙ্গীতিক পদ্ধতিই অক্ষয়চন্দ্রের কাছে বিসদৃশ বোধ হয়েছিল। হিন্দুসঙ্গীতের বিশুদ্ধসম্পর্কিত একটি সংস্কারই সম্ভবত তাঁর এই ধরনের মতবাদের কারণ। কিন্তু হিন্দুসঙ্গীতের একটি সুদূরপ্রসারী ঐতিহ্য ও দীর্ঘকালসঞ্চিত প্রাণবস আছে—তা এত হীনকো নয়,—তাই যথার্থ গুণীর কর্তব্য নানা স্বরবৈচিত্র্য সঙ্গীতকে সমৃদ্ধই করে, বিকৃত করে না। দ্বিজেন্দ্রলাল অবলৌল্যক্রমে বিলাতি স্বরকে আমাদের রাগরাগিণীর সঙ্গে মিলিয়ে দিয়েছেন। ঐতিহাসিক দিক থেকে আলোচনা করলে, দ্বিজেন্দ্রলালই যে সর্বপ্রথম আমাদের গানে বিলাতি স্বর প্রয়োগ করেছেন, এ কথা বলা যায় না। হু দেশের সঙ্গীতিক সাধনাকে সমন্বিত করার সর্বপ্রথম দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন পোরীন্দ্রমোহন ঠাকুর। এই সময় থেকেই ‘বিলাতি সঙ্গীত ও বাস্তচর্চার একটি প্রবল জোয়ার এসেছিল। জ্যোতিবিন্দুনাথের ‘সরোজিনী’ নাটকের দুটি গানে বিলাতি স্বর ছিল। প্রথমবার বিলাত থেকে ফিরে আসার পর রবীন্দ্রনাথও

বিশেষভাবে বিলাতি সুরের চর্চা করেছিলেন—‘বাল্মীকি-প্রতিভা’, ‘কালমুগয়া’ ও ‘মায়ার খেলা’, এই দেশী-বিদেশী সাক্ষাতিক আবহাওয়ার মধ্যে জন্ম হয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের আগেই রবীন্দ্রনাথ সুরের ‘আইরিশ মেলোডিজ’ থেকে অনুবাদ করেছেন।

কিন্তু বাংলা কাব্যসঙ্গীতের ক্ষেত্রে এক রবীন্দ্রনাথ ছাড়া অন্য কেউ দ্বিজেন্দ্রলালের মতো এত সার্থকভাবে বিলাতি সুর প্রয়োগ করতে পারেন নি। ‘আর্থগাথা’ দ্বিতীয় খণ্ডের গানের চেয়ে, ‘হাসির গান’ অনেক বেশী জনপ্রিয় হয়েছিল। এইজন্য এই দেশের অনেকের কাছেই তাঁর প্রধান পরিচয় ‘হাসির গান’-এর কবি হিসাবেই—যদিও ‘হাসির গান’-ই স্বরকার দ্বিজেন্দ্রলালের একমাত্র পরিচয় নয়, কারণ সঙ্গীতসাধনায় তিনি অনেক গভীরে প্রবেশ করেছিলেন। তবু সুরশ্রুষ্ঠা দ্বিজেন্দ্রলালের অন্ততম কৃতিত্ব যে তাঁর ‘হাসির গান’-গুলিতে এ কথাও অস্বীকার করা যায় না। ‘হাসির গান’-এর কয়েকটি বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে আলোচনা করলে দ্বিজেন্দ্রলালের শক্তিমন্তার পরিচয় পাওয়া যাবে। তাঁর ‘হাসির গান’-এর কাব্য ও সঙ্গীত—দুদিকেরই একটি সমন্বয় ঘটেছে। ‘হাসির গান’-এও পাশ্চাত্য সুরের মিশ্রণ ঘটেছে—কিন্তু বিলাতি চাল সহজে বাংলাগানের সঙ্গে সমন্বিত হয়েছে। ‘হাসির গান’-এ দ্বিজেন্দ্রলালের স্বরবৈচিত্র্যের লীলা লক্ষণীয়। হাশুরসের মূলে আছে অসঙ্গতি,—সেই অসঙ্গতি সুরের ব্যাপারেও পরিস্ফুট হয়। কথার সঙ্গে সুরের অসঙ্গতি সৃষ্টি করে তিনি এই জাতীয় গান রচনা করেছেন। দু-একটি উদাহরণ গ্রহণ করা চলতে পারে। যেমন “বৃষ্টি পড়িতেছে টুপটাপ”—এর সুর হল মেঘমল্লার অথচ কথার মধ্যে আছে লঘু সুরের আমেজ, আর রচনারীতি হল হালকা ছড়াব মতো—

বৃষ্টি নামিল তোড়ে ;  
রাস্তা কর্দমে পোরে  
ছত্র মস্তকে রাস্তার মোড়ে  
পিছলে পড়ে সব টুপটাপ।

হালকা কথার সঙ্গে গভীর সুরবিশ্বাস ঘটার জগুই প্রধানত এ ক্ষেত্রে হাশুরস সৃষ্ট হয়েছে। ‘দুর্বাসা’গানটির কথায় ও ভাবে একটি প্রচণ্ড অসঙ্গতি আছে। কবি প্রাচীনকালের এই ত্রিকালদর্শী ঋষিকে নিয়ে নিতান্ত হালকা সুরে যখন গান রচনা করেন, তখন হাশ্রাবোগ অসংবরণীয় হয়ে ওঠে :

পুরাকালে ছিল শুনি,  
দুর্বাসা নামেতে মুনি—

আজ্ঞাহুল্যিত জটা, মেজাজ বেজায় চটা,  
দাড়িগুলো ভারি কটা ;—ইত্যাদি।

কাব্যবিচারে যেমন বিষয় ও রসের মধ্যে অসঙ্গতিজনিত হান্তরসের সৃষ্টি হয়েছে, তেমনি সঙ্গীতবিচারেও স্বরগান্ধীর্থের সঙ্গে হালকা কথার অসঙ্গতি ঘটেছে। এর স্বর হল দরবারি কানাড়া, অথচ এর কথা-বাহন কত লঘু ও চটুল! ‘সুভরাং ‘হাসির গান’-এর মতো রচনা থেকেও প্রমাণ করা যায় যে হিন্দুস্থানী রাগরাগিণীতে দ্বিজেন্দ্রলালের কতখানি অধিকার ছিল।

দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশপ্রেমমূলক কোরাস-সঙ্গীতগুলি তাঁর সাস্কীতিক প্রতিভার অগতম শ্রেষ্ঠ দান। এই জাতীয় সঙ্গীতরচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল আজ পর্যন্তও অপ্রতিদ্বন্দ্বী। কথানেও প্রাচ্য-পাশ্চাত্য স্বরবৈচিত্র্যের অপূর্ব সমন্বয় ঘটেছে। এই গানগুলিতেও দ্বিজেন্দ্রলাল ভারতীয় রাগরাগিণীকেই আশ্রয় করেছেন, কিন্তু আপাতদৃষ্টিতে তা উপলব্ধি করা কঠিন হয়ে ওঠে—ইউরোপীয় স্বরের ভঙ্গিটিও সেখানে অল্পপস্থিত নয়। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সাস্কীতিক পদ্ধতিকে যেমন-তেমন ভাবে একসঙ্গে জুড়ে দিয়েই দেশী-বিলাতি সঙ্গীতরীতির ঐক্যবন্ধন রচনা করা সম্ভব নয়। কারণ তা হলে নিতান্ত যান্ত্রিক উপায়েই এ দুয়ের মধ্যে জোর করে মিলন সৃষ্টির আয়োজন হবে, কিন্তু রসের দিক ফুটেবে না। দ্বিজেন্দ্রলাল প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য স্বরসরস্বতীকে এমনভাবে সমন্বিত করেছেন যে, তার মধ্যে একটি সামগ্রিক (synthetic) শিল্পরূপ ফুটে উঠেছে। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ এ বিষয়ে যা বলেছেন তা প্রাধান্যযোগ্য : “দ্বিজেন্দ্রলালের গানের স্বরের মধ্যে ইংরেজি স্বরের স্পর্শ লেগেছে বলে কেউ কেউ তাকে হিন্দুসঙ্গীত থেকে বহিষ্কৃত করতে চান। যদি দ্বিজেন্দ্রলাল হিন্দুসঙ্গীতে বিদেশী সোনার কাঠি ছুঁয়ে থাকেন, তবে সরস্বতী নিশ্চয়ই তাঁকে আশীর্বাদ করবেন।”<sup>৬</sup>

দ্বিজেন্দ্রলালের রণ-সঙ্গীত “ধাও ধাও সমরক্ষেত্রে”, “সেখা গিয়াছেন তিনি সমরে আনিতে” প্রভৃতি গান স্ববিখ্যাত। উচ্ছ্বসিত আবেগ ও বলিষ্ঠ উদ্দীপনা এই জাতীয় সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য। ‘ধাও ধাও সমরক্ষেত্রে’ জাতীয় ভূপালীভঙ্গিম গানটি বাংলা গানের ইতিহাসে একটি অদ্বিতীয় সঙ্গীত। দ্বিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর গানে একটি ওজস্বিতা ও পৌরুষদৃপ্ত ভঙ্গি ফুটে উঠেছে। তবু এই পৌরুষবলিষ্ঠতা কিংবা হান্তরসই দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের চরম ফলশ্রুতি নয়। কবি ক্রমশ ভাবগভীরতার মধ্যে প্রবেশ করেছিলেন; শেষ জীবনের ভক্তিমূলক গানগুলির মধ্যে কবির স্বরসাধনায় এই ভাবগভীরতা প্রকাশিত হয়েছে। তাঁর তর্কপ্রবণ মন এক নূতন বিশ্বাস ও আলোয় পরিমার্জিত হয়ে উঠেছিল—প্রেম উদ্ভবমুখী আত্মনিবেদনে পরিণত হয়েছে।



“তুমি যে হে প্রাণের বঁধু আমরা তোমায় ভালবাসি”—গানটিই তার একটি বড় প্রমাণ। ভাবের মুক্ত আকাশে স্বরবিহঙ্গের লীলাবিহার অহেতুক বৈষ্ণবভক্তিকে রূপায়িত করেছে :

ভালোবাসো নাহি বাসো নইকো আর অভিলষী,  
আমরা শুধু ভালোবাসি—ভালোবাসি—ভালোবাসি ।

॥ ৩ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসঙ্গীত আলোচনা করতে হলে একটি কথা মনে রাখতে হবে যে এখানে কথা ও স্বর—উভয়ে মিলেই সৃষ্টি। বাংলার কাব্যসঙ্গীত-রচয়িতারা এই যুগলরসেরই সাধক। স্বর ও কথার এই সম্পর্ক নিয়ে রবীন্দ্রনাথ একবার চমৎকার একটি মন্তব্য করেছিলেন : “হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে আমরা স্বরের তান শুনে মুগ্ধ হই ; সঙ্গীতের স্বর-বৈচিত্র্য তানলাপে কেমন মূর্ত হয়ে উঠতে পারে সেইটেই উপভোগ করি, নয় কি ? কিন্তু কীর্তনে আমরা পদাবলীর মর্মগত ভাবরসটিকেই নানা আঁখরের মধ্য দিয়ে বিশেষ করে নিবিড়ভাবে গ্রহণ করি। এই আঁখর অর্থাৎ বাক্যের তান অগ্নিচক্র থেকে ফুলিঙ্গের মত কাব্যের নির্দিষ্ট পরিধি অতিক্রম করে বর্ধিত হতে থাকে।”<sup>৭</sup> তাই বাংলা কাব্যসঙ্গীতকে শুধু কাব্য হিসাবে বিচার করলে বিভ্রান্তি ঘটান সম্ভাবনা, আবার তার সঙ্গে এ কথাও স্মর্তব্য যে কাব্যসঙ্গীতের সঙ্গে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের একটি প্রভেদ আছে—প্রথমোক্তটি সম্পর্কে এর কথা-অংশের দিকেও নজর দিতে হবে। শ্রেষ্ঠ কাব্যসঙ্গীত-রচয়িতারা তাদের সহজ অধিকারেই কথা ও স্বরকে সামগ্রিক একো বিধৃত করেন—এতদ্বয়ের জন্ত কোনো পৃথক যত্ন নিতে হয় না—কাব্যবিচারের মতো সঙ্গীতবিচারেও মনট ভট্টের এই সিদ্ধান্তটি অভ্রান্ত।

‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগ ও দ্বিতীয় ভাগের গানগুলির বিস্তৃত কাব্যবিচার করতে গেলে অনেক সময় তার পূর্ণ রসান্বাদন সম্ভব নয়—কারণ এর অনেকগুলি গান কাব্য হিসাবে স্তম্ভন ও স্থখপাঠ্য নয় (‘আর্যগাথা’র বিস্তৃত কাব্যবিচার সম্পর্কে ‘দ্বিজেন্দ্র কাব্যপ্রবাহ’ অধ্যায়টি দ্রষ্টব্য)। রবীন্দ্রনাথ তাই ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের সমালোচনা-প্রসঙ্গে এই গ্রন্থটির মধ্যে ভূজাতীয় রচনা লক্ষ্য করেছিলেন—এক জাতীয় রচনা যা কাব্যের দাবিকে সম্পূর্ণরূপে অগ্রাহ্য করেছে, এই শ্রেণীর রচনা স্বরসংযোগে পূর্ণাঙ্গ হওয়ার অপেক্ষা রাখে—কাব্য হিসাবে সেগুলি যেমন শ্রুতিস্থকর নয়, তেমনি প্রকাশরীতির নানা বিষমতার জন্ত স্থখপাঠ্যও নয়। আর এমন কতকগুলি গান আছে যা গান হয়েও কাব্যের দাবি মিটিয়েছে। রবীন্দ্রনাথ এই মূল্যবান

আলোচনাটিতে গান ও কবিতার প্রভেদও আলোচনা করেছেন। কিন্তু কবিতা ও গানের মধ্যে যে পার্থক্যই থাকুক না কেন, ‘আর্থগাথা’ দ্বিতীয় খণ্ডের কয়েকটি কাব্য-সঙ্গীতের গীতিলাবণ্য অপূর্ব। যেমন একটি প্রসিদ্ধ গানের কথা উল্লেখ করা যায় :

আর একবার ভালবাস বাসতে যেমন আগের দিনে ;  
যুমন্ত প্রাণের ব্যথা আবার জাগিছে প্রাণে।

সুর ও বাণীর যুগল রসে গানকে কতখানি সমৃদ্ধ করে তোলা যায় তার আর একটি উদাহরণ ‘এ জনমে পুরিল না সাধ ভালবাসি’ গানটি। ভৈরবীর সঙ্গে মিলিত হয়ে কবিতাটির নিপুণ কথাবিগ্ধাস ও ভাবগভীরতা একটি রসরূপ লাভ করেছে। ভৈরবীর এমন উন্নত মহিমা দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতে খুব বেশী নেই। ভাবৈশ্বৰ্য্যেও সঙ্গীতটি মূল্যবান।

‘আর্থগাথা’র পরেও দ্বিজেন্দ্রলালের প্রেমসঙ্গীত আরও বিকাশ লাভ করেছিল। পরবর্তীকালের প্রেমসঙ্গীতগুলিতে তারুণ্যের স্বপ্নাবেশ ও উচ্ছলতা নীরব আত্মনিবেদন ও আত্মবিলোপকারী ব্যাকুলতার মধ্যে অনেক বেশী ভাবগভীর হয়ে উঠেছে। ইমন কল্যাণে রচিত একটি বিখ্যাত প্রেমসঙ্গীতের উল্লেখ করা যেতে পারে :

যাও হে স্তম্ভ পাও যেখানে সেই ঠাই, আমার এ দুখ আমি  
দিতে ত পারি না ;  
(তুমি) রহিলে স্তম্ভে নাথ পুরিবে সব সাধ, নিরাশা কভু যদি  
ললাট ঘিরে—

তখনই এই বুকে আসিও ফিরে।

এখানকার প্রেমে আনন্দোচ্ছলতার চেয়ে দুঃখের ভাগই বেশী। বিশেষত, স্ত্রী-বিরোগের পরবর্তীকালের প্রেমসঙ্গীতগুলি বেদনার দীর্ঘশ্বাসে নূতন রূপলাভ করেছে— প্রেমের আত্মবিলোপকারী মহিমা বেদনার সঙ্গে এক পুণ্যোজ্জ্বল ভাবলোকের অভিমুখী হয়ে উঠেছে। কবি যখন গান করেন :

তুমি হে আমার হৃদয়েশ্বর তুমি হে আমার প্রাণ !

কি দিব তোমায়, যা আছে আমার, সকলই তোমারই দান।

তখন বৈষ্ণব কবিতার স্তব্ধাখ্যাত চরণ ছটির কথা মনে পড়ে— ‘কি দিব কি দিব বলি মনে ভাবি আমি। তোমাতে যে ধন দিব সেই ধন তুমি।’ ভাবের এই ক্রমোত্তরণ দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ দিকের প্রেমসঙ্গীতের মধ্যে স্পষ্ট হয়ে উঠেছে।

দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত চিত্ররসসমৃদ্ধ। প্রকৃতির কোমল মধুর স্বপ্নাবেশের মধ্যেও তিনি যুক্তাক্ষরবহুল শব্দসংযোগে চিত্ররসকে যেমন ফুটিয়ে তুলেছেন, তেমনি শব্দবলিষ্ঠ ভাষায় এক্রুটি দৃঢ়তার সৃষ্টি করেছেন। এও দ্বিজেন্দ্রলালের আর এক নিজস্ব ভঙ্গি :

এ কি জ্যোৎস্না-গবিত শর্বরী

এ কি পাণ্ডুর তারাপুঞ্জ ;

এ কি সুন্দর নীরব মেদিনী

এ কি নীরব নিভৃত নিকুঞ্জ ;

গানটি যেন স্বর, চিত্র ও ভাস্কর্যরীতির এক বিচিত্র সমন্বয়—জ্যোৎস্নারাত্রির ‘গবিত সৌন্দর্য’ যেন মনের মধ্যে আগ্নেয় বর্ণে ছবি আঁকে। আবার শব্দচাতুর্যের দ্বারা, অনুপ্রাসের গুঞ্জন দ্বারাও প্রকৃতির উল্লাসময় ছবি আঁকা হয়েছে :

এ কি মধুর ছন্দ, মধুর গন্ধ, পবন মন্দ-মহুর —

এ কি মধুর মুঞ্জরিত নিকুঞ্জ পত্রপুঞ্জ মর্মর।

বঙ্গভঙ্গের প্রচণ্ড উন্মাদনা দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীতে প্রাণরসসমৃদ্ধ হয়ে উঠেছিল। কাব্য হিসাবেও তাঁর এই শ্রেণীর সঙ্গীতগুলির একটি মূল্য আছে। বর্তমান অবস্থার কথা মনে করে আত্মধিকার, অতীত গৌরব-কাহিনীকে স্মরণ করিয়ে দেওয়া ও ভবিষ্যৎ সম্পর্কে আশাবাদ দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশী সঙ্গীতগুলির কেন্দ্রীয় ভাববস্তু। দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশী গানে ভাব ও রূপের যোগ্য সমন্বয় ঘটেছে। দৃষ্টবলিষ্ঠ প্রকাশ-ভঙ্গি, মর্মস্পর্শী আবেগ দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশপ্রেমের গানকে সহজেই জনচিত্তগ্রাহ্য করে তুলেছিল। ‘আমার দেশ’, ‘ভারত আমার ভারত আমার’, ‘মেবার পাহাড়’ প্রভৃতি গানে একটি ইতিহাস রস সঞ্চারিত হয়ে জীবন্ত করে তুলেছে—কীর্তিমুখরিত বিলুপ্ত দিনের কাহিনী তিনি সঙ্গীতের ভিতর দিয়ে রূপ দিয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন স্পষ্ট কাব্যের পক্ষপাতী—স্বদেশপ্রেমের গানগুলির মধ্যে কোনো দেশ-কাল-অতিক্রমকারী ভাবস্বপ্নের চেয়ে দেশের ভৌগোলিক ও ঐতিহাসিক চিরই উজ্জল বর্ণে ফুটে উঠেছে। কিন্তু তাই বলে কতকগুলি বিচ্ছিন্ন ঐতিহাসিক ও ভৌগোলিক রস পরিবেশন করাই তাঁর উদ্দেশ্য ছিল না—তিনি দেশজননীর বরমূর্তিরও ভাষা-চিত্র এঁকেছেন :

এখনো তোমার গগন সুনীল, উজল তপন তারকা চন্দ্রে,

এখনো তোমার চরণে কেনিল জলধি গরজে জলদ-মন্দ্রে।

শব্দের মেঘমন্ডল এখানে মহিমাময়ী একটি মাতৃমূর্তি রূপায়িত করে তুলেছে। নিজের দেশের ভৌগোলিক সন্তার মধ্যেই তিনি এমন এক ব্যাকুলতার সৃষ্টি করেছেন যেখানে এই মাতৃমূর্তির এক সার্বজনীন মহিমা আত্মপ্রকাশ করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের

‘ভারতবর্ষ’ সঙ্গীতটিই সম্ভবত তাঁর এই শ্রেণীর সঙ্গীতের মধ্যে শ্রেষ্ঠ। এই গানে কবি রূপ থেকে ভাবের নিগূঢ় অন্তঃপুরে প্রবেশ করেছেন। উদ্দীপনা থেকে একটি শাস্ত্র উপলব্ধিতে এসেছেন।

বিজ্ঞানসঙ্গীতের শেষ-জীবনের ভক্তিগীতগুলিরও মূল্য কম নয়। শাস্ত্র ও বৈষ্ণব দু’ধরনের কবিতাই তিনি লিখেছিলেন। সংশয়বাদ ও বুদ্ধিবাদ থেকে জীবনের শেষ দিকে তিনি খানিকটা বিশ্বাসী হয়ে উঠেছিলেন। “ও কে গান গেয়ে চলে যায়” গানটির মধ্যে নদীয়ার প্রেমবিহ্বল তরুণ-সম্মানীর একটি হৃদয় ছবি ফুটে উঠেছে। বিজ্ঞানসঙ্গীতগুলির মধ্যেও এক ভক্তিবাকুল নির্ভরতার স্বর লৌল্যিত হয়েচে :

চরণ ধরে আছি পড়ে একবার চেয়ে দেখিস না মা,

মত্ত আছিল আপন খেলায় আপনভাবে বিভোর বামা।

আদর-আবদার-অনুযোগ-অভিমান প্রভৃতির ভিতর দিয়ে ভক্ত মনের আন্তরিক আকাজক্ষা কোনো কোনো গানের প্রাণ—রামপ্রসাদের শ্রীমাদসঙ্গীতের ভাবানুসরণও অস্পষ্ট নয় :

এবার তোরে চিনেছি মা, আর কি শ্রীমা তোরে ছাড়ি।

ভবের দুঃখ ভবের জালা (এবার) পাঠিয়ে দিছি যমের বাড়ী।

ফেলেছিলি গোলোক-ধাঁধায়—মা হয়ে কি এমন কাঁদায়।

(শেষে) ছেলের কান্না শুনে অমনি (ও তোর) কঁদে উঠল

মায়ের নাড়ী।

## ॥ ৪ ॥

বিজ্ঞানসঙ্গীতের গানের সঙ্গীতিক মূল্য ও কাব্যমূল্য ছাড়া আর একটি দিকও বিচার্য। তাঁর অনেকগুলি গান নাটকে সন্নিবেশিত হয়েছে,—নাটকীয়-সঙ্গীত হিসাবে এই সঙ্গীতগুলি আর একটি স্বতন্ত্র মূল্যের অধিকারী। কিন্তু স্বর বা কাব্যশিল্পের দিক থেকে প্রথম শ্রেণীর সঙ্গীত হলেই যে নাটকীয় সঙ্গীত হিসাবে সার্থক হতে হবে, এমন কথা বলা যায় না। নাটকে সঙ্গীতসন্নিবেশের একাধিক কারণ থাকতে পারে। নাটকের একটানা ঘটনার মধ্যে খানিকটা আনন্দময় বিরতি (Dramatic relief) সৃষ্টি করার জন্য সঙ্গীত সন্নিবেশিত হতে পারে। কিন্তু এই ধরনের সঙ্গীতের মধ্যে সুলভ মনোরঞ্জনী বৃত্তি ছাড়া অল্প কোনো নাটকীয় অভিপ্রায় পরিস্ফুট হয় না। যাত্রার মধ্যে এই জাতীয় সঙ্গীতেরই প্রাচুর্য লক্ষণীয়। কিন্তু সার্থক নাট্যসঙ্গীত, নাটকীয় ভাবপর্ষকেই প্রকাশ করে। নাটকীয় সঙ্গীত নাটকীয় চরিত্র বিকাশের সহায়তা করে। অনেক সময় সংলাপের মধ্য দিয়েও যা প্রকাশ করা সম্পূর্ণ সম্ভব

হয়ে ওঠে না, তা নাটকীয় সঙ্গীতের মধ্য দিয়ে ফুটিয়ে তোলা সম্ভব। সঙ্গীতের সাহায্যে নাটকীয় ঘটনা বা পরিস্থিতিতেও ফুটিয়ে তোলা যায়। অনেক সময় অতি সাধারণ বিবৃতিসর্বস্ব ঘটনা একটি সঙ্গীতের মাধ্যমে সম্পূর্ণ নাটকীয় ঘটনায় পরিণত হতে পারে। শুধু ভালো গান হলেই হবে না, নাটকীয় পরিস্থিতি ও চরিত্রসৃষ্টির সঙ্গে তাকে মিলিয়ে দেওয়া চাই।

গিরিশচন্দ্রের পূর্বে বাংলা সাহিত্যের কোনো নাট্যকারই সঙ্গীতকে নাটকীয় তাৎপর্যের সঙ্গে তেমন করে মিলিয়ে দিতে পাবেন নি। গিরিশচন্দ্র নানা ধরনের নাটকীয় সঙ্গীত রচনা করেন। তার মধ্যে তাঁর শ্রামাসঙ্গীত ও ভক্তিমূলক সঙ্গীতগুলিই সবচেয়ে জনপ্রিয় হয়েছিল। ‘বিষমঙ্গল’ নাটকের সঙ্গীতসম্মিলন সর্বাধিক নাটকীয় গুণসম্পন্ন। গিরিশচন্দ্র দ্বিজেন্দ্রলালের মতো স্বরকার ছিলেন না—সঙ্গীতাত্মক দেবকণ্ঠ বাগচী তাঁর বেশীর ভাগ গানেরই স্বর-সংযোজন করেছেন। কিন্তু গিরিশচন্দ্রের একটি পূর্ণাঙ্গ নাট্যদৃষ্টি ছিল, যার ফলে তাঁর নাটকীয় সঙ্গীত অনেক ক্ষেত্রেই নাটকীয় তাৎপর্যে মণ্ডিত হয়ে উঠত। কিন্তু গিরিশচন্দ্রের চেয়ে একটি বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের সুবিধা ছিল। তিনি শুধু কবি ও নাট্যকারই ছিলেন না, উপরন্তু তিনি ছিলেন লক্ষপ্রতিষ্ঠ স্বরকার। তাই তাঁর নাটকগুলির অন্ততম বৈশিষ্ট্য হল এর সঙ্গীত।

দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীতগুলি নাটকে সন্নিবিষ্ট হয়ে অধিকাংশ স্থলে নাটকীয় চমৎকারিত্ব বৃদ্ধি করেছে। প্রহসনগুলির প্রাণকেন্দ্রই হল ‘হাসির গান’—কবি যেন গানগুলিকেই সন্নিবিষ্ট করার জন্য তদনুযায়ী চরিত্র ও ঘটনা সৃষ্টি করেছেন (এ সম্পর্কে “প্রহসন ও হাস্যরস” অধ্যায়টি দ্রষ্টব্য)। নাট্যকাব্যগুলিতে অনেক প্রসিদ্ধ গান সন্নিবেশিত হয়েছে বটে, কিন্তু খুব কম ক্ষেত্রেই তা প্রথম শ্রেণীর নাটকীয় বৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত হয়ে উঠেছে। ‘তারাবাই’ নাটকে কোনো গানেরই তেমন গভীর নাট্যমূল্য নেই। ‘দীপ্তা’ নাটকটি সঙ্গীতবর্জিত। ‘ভীষ্ম’ নাটকে অধিকা ও অস্থালিকার সঙ্গীতগুলি নাটকের গুরুগম্ভীর পরিবেশের মধ্যে কিছু বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করেছে। সঙ্গীতগুলি এই যুগল রাজকন্যার চপল স্বভাব, লঘুচিত্ততা ও সহজ আনন্দরসকে ফুটিয়েছে। “আমরা মলয় বাতাসে ভেসে যাব শুধু” গানটি তরুণী রাজকন্যার লঘু আনন্দকেই রূপায়িত করেছে। কিন্তু চতুর্থ অথ দ্বিতীয় দৃশ্যে “নীল আকাশের অনীম ছেয়ে” গানটির মধ্যে একটি সুস্থ নাটকীয় তাৎপর্য আছে। বিচিত্রবীর্য অস্থর, ক্ষররোগগ্রস্ত—কিন্তু এই দুর্বল মানুষটির মনে কবিকল্পনা আছে—তাঁর ইচ্ছা এই যে ‘জ্যোৎস্নালোকে ঐ নীল আকাশের নীচে, যেন গান শুনে শুনে’ তাঁর মৃত্যু হয়। অধা-অধিকার গান শেষ হওয়ার পূর্বেই তাঁদের যোগদুর্বল

স্বামীর মৃত্যু হয়েছে। অধিকা অস্থালিকা হান্টিঠাটা ও লঘু আনন্দ নিয়েই জীবন যাপন করেন—তারা নিজেদের গানে মত্ত, কিন্তু সেই অবকাশে যে তাঁদের দুর্ভাগ্য ঘনিয়ে এসেছে—এ কথা তাঁরা বুঝতেই পারেন নি; তাঁদের আনন্দময় মেঘশ্রুত আকাশে আকস্মিকভাবে মেঘ ঘনিয়ে এসেছে। এই বৈপরীত্যের মধ্যে একটি নাট্যরস আছে। দ্বিতীয়ত, ঐ গানটির মধ্যে বিচিত্রবীর্যের কাব্যমণ্ডিত মৃত্যুবাসনাটিও স্বন্দর ভাবে রূপায়িত হয়েছে। ‘সোরাব-রুম্মম’ সঙ্গীতপ্রধান অপেরাধর্মী নাটক—এখানে সঙ্গীতকে সংলাপ হিসাবেও ব্যবহার করা হয়েছে—যেমন প্রথমাঙ্ক চতুর্থ দৃশ্যের হামিদা ও সারিয়ার দ্বৈত-সঙ্গীতটি।

পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সঙ্গীতসন্নিবেশে অধিকতর কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। অবশ্য রাজসভায় নর্তকীদের গান প্রধানত ‘dramatic relief’ হিসাবেই এসেছে। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকে সঙ্গীতের প্রভাব খুবই কম, শুধু মেহের-উরিন্দার প্রেমসঙ্গীতগুলি তাঁর হৃদয়ের গোপন প্রেমের পরিচয় দেয়। ‘দুর্গাদাস’ নাটকটির মধ্যে রাজিয়া চরিত্রটিকে শুধু তার সঙ্গীতবিলাসের জগুই সৃষ্টি করা হয়েছে। তৃতীয়াঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে রাজিয়ার ‘হৃদয় আমার গোপন ক’রে’ গানটি গুলনেয়ারের উচ্ছ্বসিত আবেগপ্রবণ মনকে প্রকাশ করেছে। কিন্তু সঙ্গীতসন্নিবেশের দিক থেকে ‘মেবার পতন’, ‘সাজাহান’ ও ‘চন্দ্রগুপ্ত’—এই তিনটি নাটকই সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য।

‘মেবার-পতন’ নাটকের সঙ্গীতগুলিতে সর্বপ্রথম নাটকীয় সংঘাতকে সার্থকতার-ভাবে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। প্রথমাঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে বিখ্যাত ‘মেবার পাহাড়’ গানটি অসাধারণ নাটকীয় তাৎপর্যে মণ্ডিত। পূর্ববর্তী দৃশ্যে মৃত মহারানা প্রতাপসিংহের বিখ্যাত সহচর গোবিন্দসিংহের মেবার-গরিমার পূর্বস্মৃতি পর্যালোচনা ও উৎসাহবাক্যে যে মৃত্যুগতির সৃষ্টি হয়েছে, তাই এ গানটির দ্বারা তীব্রতায় পরিণত হয়েছে। সঙ্গীতটিতে মেবারের অতীত ইতিহাসের গরিমা বর্ণিত হয়েছে। পরবর্তী দৃশ্যে যুদ্ধে অনিচ্ছুক রানা অমরসিংহকে গোবিন্দসিংহ ও সত্যবতী মোগলের বিরুদ্ধে যুদ্ধে উদ্বুদ্ধ করেছেন। পূর্ববর্তী ও পরবর্তী ঘটনার সঙ্গে অম্বিত হয়ে গানটির নাটকীয় মূল্য বর্ধিত হয়েছে। দীর্ঘকাল যুদ্ধবিরতির ফলে মেবার আবার স্বত্বাচ্ছন্দ্য কিরিয়ে পেয়েছে বটে—কিন্তু আরামে ও আলস্যে সে যেন ঝিমিয়ে পড়েছে। এই গানটি মেবারের ত্যাগদুঃখসহনশীল অতীতের গৌরবদীপ্ত অধ্যায় আবার স্মৃতিপটে ফুটিয়ে তুলে মেবারের আশ্রয় যুদ্ধের পটভূমি রচনা করেছে। প্রতাপসিংহের সংগ্রামশীলতা, পদ্মিনীর আত্মাহুতি, কাগার তীরে সংগ্রামসিংহের মৃত্যুভয়হীন যুদ্ধ, বাপা রাওয়ের বীরত্ব প্রভৃতি অতীত স্মৃতির পর্যালোচনা করে সমস্ত নাটকটির মধ্যে একটি গতি

সঞ্চারিত করা হয়েছে। পঞ্চমাস্ক বর্ষ দৃষ্টে আর একটি চারগীসঙ্গীতে পরাজিত মেবারেব বিষাদময় ছবি ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। মেবার-পতনের বিষাদঘন পরিস্থিতিব সঙ্গে মিলিত হয়ে সঙ্গীতটি এক বিষন্ন আবহাওয়ার সৃষ্টি করেছে। এই গানটিই যেন মেবার-ভাগ্যের স্নান সায়াক্কে আরও কৰুণ করে তুলেছে। পতনোন্মুখ মেবারের মেঘহুঁয়োগময় পরিবেশকে নাট্যকার ইঙ্গিতময় করে তুলেছেন : “ঘন মেঘরাশ, ঘেরিয়া আকাশ, হানিয়া তডিং চলিয়া যায়।” এই দুটি গান ‘মেবার-পতন’ নাটকের কেন্দ্রীয় রসকেই ফুটিয়েছে—প্রথম গানটিতে আছে স্বতির উদ্দীপনা, দ্বিতীয় গানটিতে আছে সৰু সৰু বিষন্নতা—এই দুটি গান তাই ‘মেবার-পতন’ নাটকের যথার্থ ফলশ্রুতি। নাটকের সবশেষ গান ‘আবার তোরা মাহুঘ হ’—‘মেবার-পতন’-এর বিশ্বমৈত্রীর আদর্শকেই বড় করে তুলেছে। মানসীর গানগুলির মধ্যেও তাঁর আদর্শবাদ—প্রেমের উন্নতির ভাবনাই প্রকাশিত হয়েছে।

‘সাজাহান’ নাটকে ন’টি সঙ্গীত সন্নিবেশিত হয়েছে। তার মধ্যে দুটি গান জ্ঞানদাস ও চণ্ডীদাসের। মোরাদের নর্তকীদের গান একটি, পিয়ারার গান তিনটি ও চারগীসঙ্গীত দুটি। “আজি এসেছি—আজি এসেছি, এসেছি বঁধু হে” গানটি নর্তকীদের প্রেমসঙ্গীত—সুরাপানোন্মত্ত মোরাদের বিলাসী চরিত্রকে ফুটিয়েছে। পিয়ারার গান তাঁর লঘুচল আনন্দোজ্জল চরিত্রকেই কপ দিয়েছে। সূজার আসন্ন ছুভাগ্য পিয়ারার আনন্দপ্রেমোচ্ছল সঙ্গীতগুলিব বৈপবীত্যে স্বাবও স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। ‘সাজাহান’ নাটকের মেঘাচ্ছন্ন ঘনকৃষ্ণ আকাশে পিয়ারার গানগুলি যেন শুভ্রে জ্বলন্ত সুরের বলাকা—মেঘের অন্ধকারকেই আরও নিবিড় করে তুলেছে। সঙ্গীতময় পবিত্রানুপুণ্য এই মোগল-কুসবধুব নির্মম পরিণতির সঙ্গে তার উচ্ছলিত প্রেম-সঙ্গীতকে যুক্ত করে একটি সমগ্র চিত্রের কথা ভাবলে বেদনাতুর হতে হয়। দুটি চারগী-সঙ্গীতও ‘সাজাহান’ নাটকের অগ্রতম গোবব। প্রথমাস্ক চতুর্থ দৃষ্টে চারগী সঙ্গীতে “মেথা, গিয়াছেন তিনি”—যশোবন্ত-মহিষী মহামায়া তথা রাজপুত নারী-চরিত্রের তেজস্বিতা প্রকাশিত হয়েছে। প্রকৃতপক্ষে এটি একটি বর্ণনাসঙ্গীত। যশোবন্ত সিংহ যুদ্ধে গিয়েছেন—জয় অথবা মৃত্যু—কিন্তু পরাজিত স্বামীকে সাদরে গ্রহণ করা রাজপুত রমণীর প্রথা নয়। তাই রাজপুত রমণীকে উদ্বোধিত করার জন্য চারগীরা গান গেয়েছেন—“সধবা অথবা বিধবা তোমার রাহবে উচ্চাশিরা।”—কিন্তু যশোবন্ত সিংহ পরাজিত হয়ে আসছেন শুনে মহামায়া দুর্গদ্বার বন্ধ করার আদেশ দিলেন। চারগী-সঙ্গীতটি এই উদ্দীপনাময় মুহূর্তটির প্রাণ প্রতিষ্ঠা করেছে। তৃতীয়াস্ক বর্ষ দৃষ্টের বিখ্যাত গান “ধনধাত্রে পুষ্পে ভরা”—ও দেশমাতৃকার বন্দনা। মহামায়া যশোবন্তকে দেশপ্রেমের আদর্শে উদ্বোধিত করেছেন। রাজপুত ইতিহাসকে অবলম্বন করে

দেশপ্রেমের উচ্চ আদর্শ ঘোষণা করা দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের একটি প্রধান লক্ষণ। ‘সাজাহান’ নাটকেও সে লক্ষণটি বিद्यমান, তার প্রমাণ এই চারপ-সঙ্গীত দুটি। কিন্তু এই সঙ্গে আর একটি বিষয়ও লক্ষণীয় যে, যশোবন্ত-মহামায়ার কাহিনীটি ‘সাজাহান নাটকের একটি ক্ষীণ-কলেবর শাখা-কাহিনী মাত্র—তাই নাট্যকাহিনীর মূল ধারার সঙ্গে সঙ্গীত দুটির কোনো অনিবার্য যোগ নেই।

দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গীতসংযোজনা ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকেই সর্বোত্তম সিদ্ধি লাভ করেছে। এই নাটকে আটখানি গান আছে—কিন্তু প্রতিটি গান নাটকীয় তাৎপর্যে মণ্ডিত হয়েছে। ভিক্ষুকবালিকার ছুটি গান, ছায়ার তিনটি গান ও মৈত্রদলের একটি কোরাস গান বিশেষভাবে দৃষ্টি আকর্ষণ করে। ছায়ার তিনটি গানের মধ্যে ‘তার চরিত্রটি ফুটে উঠেছে—চরিত্রের বিশেষ তিনটি অবস্থাই রূপায়িত হয়েছে। প্রথমাক চতুর্থ দৃশ্যে “আয়রে বসন্ত ও তোর কিরণ মাথা পাখা তুলে” ছায়ার পূর্বরাগসঙ্গীত। চন্দ্রগুপ্তকে দেখে এই তরুণী পার্বত্য-কন্ঠার হৃদয়রাগ এই উচ্ছ্বাস-উজ্জ্বলময় গানের মাধ্যমে উদ্ভাসিত হয়েছে। তৃতীয়াক পঞ্চম দৃশ্যে “আর কেন মিছে আশা, মিছে ভালবাসা” সঙ্গীতটিতে—ছায়ার হৃদয়ের অভিমানই প্রকাশিত হয়েছে। চন্দ্রগুপ্তের সঙ্গে ভালোবাসার মাঝখানে একটি বর্ণদমস্তার আশঙ্কা করে ছায়া অভিমানিনী হয়েছে। ছায়ার অভিমান তাঁর কুমাবী মনের অনুরাগকেই আরও পরিস্ফুট করেছে। পঞ্চমাক তৃতীয় দৃশ্যে “সকল বাথার বাথী আমি হই”—গানটিতে ছায়া তাঁর অন্তর্বেদনা ও আত্মবিলোপকারী প্রেমকে প্রকাশ করেছেন। দূতের হাতে গ্রীককন্ঠা হেলেনের সঙ্গে চন্দ্রগুপ্তের বিবাহলিপি পাঠ করে তাঁর মনে যে প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল, তাই তিনি এই গানটিতে প্রকাশ করেছেন! চন্দ্রগুপ্তের স্মৃতি ছায়ার স্মৃতি—দুঃখের গরল আকর্ষণ পান করে চন্দ্রগুপ্তকে স্মৃতি পরিবেশন করার জন্য তিনি উন্মুখ। ছায়ার তিনটি গানের মধ্যে এই অনুরাগিনী পার্বত্যকন্ঠার হৃদয়বাহের বৈচিত্র্যই প্রকাশিত হয়েছে।

তৃতীয়াক প্রথম দৃশ্যে মৈত্রদলের সমবেত সঙ্গীত “যখন মঘন গগন গরজে বরিষে করকাধারা”—একটি সার্থক নাট্যসঙ্গীতে পরিণত হয়েছে। বিজয়ী গ্রীক সৈন্য দীর্ঘকালব্যাপী যুদ্ধবিগ্রহে পরিশ্রান্ত হয়ে অবশেষে দেশে ফিরে যাচ্ছে—দেশে ফিরে গিয়ে তারা তাদের হৃদয়রাগীদের সঙ্গে মিলিত হবে—সেই মধুর প্রত্যাশাটিই সঙ্গীতের মধ্যে ফুটে উঠেছে—সমুদ্রতীরে সন্ধ্যায় এই আত্মীয়পরিজনহীন, অজ্ঞাতপিতৃপরিচয় ও প্রত্যাখ্যাত প্রেমিক অ্যান্টিগোনাসের হৃদয়বেদনাকেই তীব্রতর কণ্ঠ তুলেছে। এই সঙ্গীতটি তাই অ্যান্টিগোনাসের মর্মতলকেই আলোকিত করেছে। একটি সঙ্গীত ও একটি গলাপে এই দুটি রচিত হয়েছে—কিন্তু দুটির নাট্যমূল্য উল্লেখযোগ্য।



ভিক্ষুকবালার দুটি গান সবচেয়ে বেশী নাটকীয় বৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত। চতুর্থ অঙ্ক প্রথম দৃশ্যের “ঘন শুমসাবুতা অধবধরগী” ও পঞ্চম অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যের “ঐ মহাসিদ্ধুর ওপার থেকে কি মহাসঙ্গীত ভেসে আসে”—দুটি গানই নাটকীয় পরিস্থিতির উপর আলোকপাত করেছে ও চাণক্য চরিত্রটিকে পরিস্ফুট করেছে। চাণক্য তাঁর শূণ্য হৃদয়কে প্রতিহিংসাবৃত্তির উন্মাদনা দিয়ে কোনো রকম করে পূরণ করে রেখেছিলেন, কিন্তু নন্দবংশকে ধ্বংস করে, নন্দকে হত্যা করে যখন তাঁর প্রতিহিংসাবৃত্তি চরিতার্থ করলেন, তখন তাঁর হৃদয় আবার শূণ্যতার অবসাদে পূর্ণ হয়েছে। সেই সময়েই ভিক্ষুক-ভিক্ষুকবালার প্রথম সঙ্গীতটি সংযোজিত হয়েছে। গানটিতে ঝটিকাময় স্বাভিপ্রায়ে এক ব্যক্তির জননীহীন কষ্টা অপহৃত হওয়ার কাহিনী বিবৃত হয়েছে। চাণক্যের হৃদয়ে একটি শূণ্যতার অবসাদ সৃষ্টি হয়েছিল, গানের মধ্য দিয়ে তাঁর নিজের জীবনেরই কষ্টা হারানোর বেদনাময় স্মৃতি জেগে উঠেছে। দ্বিতীয় সঙ্গীতটিও চাণক্য চরিত্রটিকেই ব্যাখ্যা দিয়েছে। চাণক্য নির্ধাতিত। তাই প্রতিহিংসাগ্রহণের জন্ত ব্রাহ্মণোচিত ক্ষমা-স্নেহ প্রভৃতি বিসর্জন দিয়ে তিনি জিঘাংসাবাদী ও সংশয়পরায়ণ হয়ে উঠেছিলেন। বিশ্বের সৌন্দর্য্যতীর্থ থেকে তিনি নিবাসিত—কিন্তু চাণক্যের হৃদয়ে এক অহুশোচনা জেগেছে। গানটির মধ্যে চাণক্যের অভিশপ্ত চিন্তের মুক্তির সন্ধেতে চমৎকারভাবে ছোঁতিল হয়েছে—‘গীতিগন্ধভরা চির-স্নিগ্ধ মধুমাসের’ আনন্দালোক সংসার-কারাগারে অবরুদ্ধ মানবাত্মাকে আহ্বান পাঠিয়েছে। গানটির আগে চাণক্যের হৃদয়বন্দ আছে—তারপরে আছে কষ্টাপ্রাপ্তির কাহিনী। চাণক্যের অবসাদগ্রস্ত মনের ছবি ফুটিয়ে তুলতে এই জাতীয় সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা অনস্বীকার্য।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের অগ্রতম আকর্ষণ তাঁর এই নাট্যসঙ্গীতগুলি। এক রবীন্দ্রনাথ ছাড়া অগ্র কেউ তাঁকে এ বিষয়ে অতিক্রম করতে পারেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যসঙ্গীতগুলি নাটকীয় প্রয়োজনীয়তাকে অতিক্রম করে ইতর-ভঙ্গ জনসাধারণের মধ্যে ছড়িয়ে পড়েছিল। কিন্তু এ কথাও ঠিক যে তাঁর সঙ্গীতের যথার্থ রূপটি থিয়েটারের সংস্পর্শে অনেকখানি বিকৃত হয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত সম্পর্কে অনেকের মনে যে উচ্চ ধারণা নেই, তার আসল কারণট হল হজলায়ে দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের যথেষ্ট-বিকৃতি। এই জাতীয় অশিক্ষিতপটুস্বের হাত থেকে উদ্ধার করতে না পারলে দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতের বিপুল ক্ষতি রক্ষিত হবে না। সেইদিনই দ্বিজেন্দ্র-সঙ্গীতের যথার্থরূপ আত্মপ্রকাশ করবে। দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীতকে বাদ দিলে বাংলা গানের ইতিহাস অসম্পূর্ণ ই থাকে।

## দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পরচনা

স্বর্ণকার, কবি ও নাট্যকার হিসাবেই দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা সাহিত্যে স্থায়ী আসন লাভ করেছেন। ‘কল্প কবিতা, গান ও নাটক ছাড়াও তিনি পত্রসাহিত্য, লঘু-গুরু ও সাহিত্যবিষয়ক প্রবন্ধাদি রচনা করেছিলেন। তাঁর কবিতা, গান ও নাটকের তুলনায় বিচিত্র শ্রেণীর গল্পরচনা পরিধিতে ও সাহিত্যিক মূল্যবিচারে অকিঞ্চিৎকর সন্দেহ নেই। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রমানস ও দ্বিজেন্দ্রসাহিত্য বিচারের পক্ষে তাঁর এই জাতীয় রচনাগুলির মূল্য নিতান্ত কম নয়। তাঁর সাহিত্যসম্পর্কিত প্রবন্ধাবলীর মধ্যে একটি বিশিষ্ট দৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায়—বিশেষত তাঁর “কালিদাস ও ভবভূতি” গ্রন্থটি নানা কারণে উল্লেখযোগ্য। তা ছাড়া তাঁর কিছু কিছু গল্পরচনা তাঁর ব্যক্তিজীবন ও শিল্পীজীবনের উপরও আলোকপাত করে। গুরু-গল্পীয় প্রবন্ধ ছাড়া কয়েকটি লঘুরসাত্মক ‘নকশা’ শ্রেণীর রচনাও আছে। সংখ্যায় নিতান্ত অকিঞ্চিৎকর হলেও হাত্তরসাত্মক লঘু রচনাতেও যে তাঁর হাত ছিল, তা বেশ বোঝা যায়।

বিলাতযাত্রার বিবরণ তিনি “বিলাত-প্রবাসী” নাম দিয়ে ‘পতাকা’ নামক সাপ্তাহিক পত্রিকায় ধারাবাহিকভাবে প্রকাশ করেন। ঐ সাপ্তাহিক পত্রিকাটি পরিচালনা করেন দ্বিজেন্দ্রলালের সেজদা জ্ঞানেন্দ্রলাল রায় ও রাডালা হরেন্দ্রলাল রায়। এই পত্রগুলি ‘পতাকা’ পত্রিকায় কার্তিক ১২২১ থেকে আশ্বিন ১২২২ পর্যন্ত—প্রায় একবছর কালের মধ্যে প্রকাশিত হয়। ‘বিলাত-প্রবাসী’ লেখা হয়েছিল প্রায় পঁচাত্তর বছর আগে। সুতরাং তখনকার যুগজীবনের ভাবাদর্শ ও বিলাতের সামাজিক, রাজনৈতিক, দৈনন্দিন ও সাংস্কৃতিক জীবনের একটি চিত্তাকর্ষক ছবি ফুটে উঠেছে। ইংরেজের অন্তঃপুর, শয়নপ্রথা, সামাজিক ব্যবহার, বিলাতের দোকানপাট, ইংরেজদের পোশাকপরিচ্ছদ, বিলাতের তৎকালীন রাজনীতি প্রভৃতি বহু জ্ঞাতব্য বিষয় পত্রপুচ্ছের মধ্যে পাওয়া যায়। লেখক কোতুলহী হয়ে নূতন দেশকে পর্যবেক্ষণ করেছেন। বহু জ্ঞাতব্য বিষয় থাকে সবেও বর্ণনাগুলি নীরস ও তথ্যভারাক্রান্ত হয়ে ওঠে নি।—একটি তরুণ মনের জাগ্রত কোতুলহ বর্ণনায় বিষয়কে সরস করে তুলেছে। লেখকের নিজস্ব মন্তব্য ও পরিহাসরসিকতা ভ্রমণকাহিনীটিকে ঠিক বিবৃতি-সর্বস্ব করে তোলে নি। অতি তুচ্ছ বিষয়ও বর্ণনার গুণে সুখপাঠ্য হয়ে উঠেছে। বাঙালীর আহার সম্পর্কে মন্তব্য করতে গিয়ে লেখক বলেছেন :

“জন-সাধারণ চাউল, ডাইল, ব্যঞ্জন ও আধুনিকনিক মৎ-কণা খাইয়াই জীবন-ধারণ করে। ইহাতে অবশ্য সকলেরই পরিপুষ্টি—আহার হয় : এমন কি,

অনেক সময়ে অনেকের উদয় আহারের পর বিশ্বকর রূপে প্রকাশিত হইতে দেখা যায়, এবং বাত্যাঙ্কোলিত সাগরের জায় ধীরে ধীরে তরঙ্গায়িতও হইতে থাকে। কিন্তু সে তরঙ্গে গর্জন নাই, তাহাতে কোন হতভাগ্য শোত জলরঙ্গ হয় না। তাহাতে জোয়ার-ভাটা আছে, সে তরঙ্গ ধীর প্রশান্ত ও নয়নরঞ্জন। এমন কি, মধ্যে মধ্যে তাহাতে মৎস্তের ক্রীড়াও হইতে শুনা যায়। কারণ স্নান-কালে কাহারো কাহারো বলীজয়ের মধ্যে মৎস্তের অভ্য্রোচিতি প্রবেশ ও গুপ্ত অবস্থিতি প্রমুখ ঘটনা, কখন কখন ষে স্মৃতিগোচর হয় নাই, তাহা বলিতে পারি না।”

ভ্রমণকাহিনীর মধ্যে ভ্রমণের স্থান ও বৈচিত্র্য বড় কথা নয়, ভ্রমণকারীর দৃষ্টিভঙ্গিই সবচেয়ে বড়। ভ্রমণকারীর দৃষ্টিভঙ্গি ভ্রমণকারীর স্বরূপ নির্ণয় করে।<sup>১</sup> বিলাতের আহারপ্রথা ও আহার্যের সঙ্গে আমাদের দেশের আহারপ্রথার তুলনা করতে গিয়ে বিজ্ঞানজ্ঞান সামাজিক প্রসঙ্গ তুলেছেন। ইংরেজি শিক্ষাদীকার কলে তিনি যুক্তিপন্থী ও সংস্কারমুক্ত দৃষ্টির অধিকারী হয়েছিলেন। পরবর্তীকালে তিনি কবিতায় ও নাটকে নানা সামাজিক প্রসঙ্গ তুলেছেন :

“সমাজ সর্বদাই সংস্কারের উপর থকাহস্ত।...কিন্তু আমার বোধ হয় কুশাসন ও মেঝের পরিবর্তে অধিকতর সুবিধাজনক, চেয়ার-টেবিল ব্যবহারে ঈশ্বরের বিরুদ্ধে অস্ত্র ধৃত হয় না।...প্রত্যেকেই বুঝিবেন—সত্যতা পাপ নহে, সুবিধাস্বরূপ ধর্মের পথে কণ্টক দেয় না। কোন পার্থিব সুবিধায় যদি জীবনের সুখ বর্ধিত হয়, তাহাতে ঈশ্বরের সন্তোষ বই অসন্তোষ হইতে পারে না।”

বিজ্ঞানজ্ঞানের পত্রপুচ্ছেব মধ্যে পাশ্চাত্য সভ্যতার ব্যবহারিক উন্নতি সম্পর্কে একটি সপ্রশংস মনোভাব আছে, কিন্তু তার সঙ্গে সঙ্গে দেশের দুর্বস্থা ও পরাধীনতার জন্য তিনি মর্মে মর্মে বেদনা অহুভব করেছেন। বিজ্ঞানজ্ঞানের স্বদেশী গান ও ঐতিহাসিক নাটকে দেশপ্রেমের যে উজ্জল প্রকাশ আছে, তাঁর পত্রপুচ্ছেও এর প্রমাণ পাওয়া যায়। নানা জাতব্য তথ্যের মধ্যেও তাঁর স্বদেশচিন্তা ও স্বদেশের কল্যাণ কামনার স্রটি স্থগিত হয়ে উঠেছে। দেশের উন্নতি কামনায় তিনি যে দু-একটি মন্তব্য করেছেন, তার মননশীলতাকে অস্বীকার করা যায় না। বিজ্ঞানজ্ঞান অসন্তোষকে সর্ববিধ উন্নতির মূল হিসাবে নির্দেশ করেছেন—শব্দকব্যে ও স্বপ্নাবেষেণে বক্তব্যটি তাঁর ব্যক্তিব্যক্তির গভীর প্রত্যয়ের পরিচয় বহন করে :

“মহুস্ত বর্তমানে সঙ্কট থাকিলে সভ্য হইত না, তাহা হইলে স্বপ্না হর্যাবাজি

১। “A first rate travel book depends comparatively little upon strangeness or remoteness of locality, and much upon the character and vision of the traveller.”  
—Twentieth Century Literature (1956) : A. C. Ward, Page 219.

ধরনী-পৃষ্ঠ হৃশোভিত করিত না; বাণিজ্যপোত নির্মিত হইত না; রেলগাড়ী, বৈদ্যুতিক তার উদ্ভাবিত হইত না; ব্যোমযান আকাশে উড়িত না; তাহা হইতে সঙ্গীতের প্রাণালোড়ী স্বর, চিত্রের হৃদয়োন্মাদী মাধুর্য, ভাস্কর-নির্মিত প্রস্তর-প্রতিমূর্তির কবিত্ব, কবিতার তায়াময়ী ভাষা স্রষ্ট হইত না ও মানব জীবন-পথে কুসুম-বৃষ্টি করিত না। অসম্ভাবই ইহাদিগের উৎপত্তির স্থান; অসম্ভাবই সম্ভবাত্মোত্তম্বিনীর নির্বাসন।”

ষিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর মস্তব্যের বিরুদ্ধেও হয়তো অনেক কথা বলা যাক্। তবু নিতান্ত তরুণ বয়সে ষিজেন্দ্রলালের যে একটি ব্যক্তিত্ব ও নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গি জগৎলাভ করেছিল স্বে বিবরণ কোনো সন্দেহ নেই। বিচারবুদ্ধি, বিশ্লেষণক্ষমতা, সতর্ক মনোভাব, তেজস্বিতা তাঁর অনেকগুলি চিঠিরই প্রাণকেন্দ্র। চিঠিগুলি তাই ভ্রমণকাহিনীর বৈচিত্র্যহীন বিরূতি মাত্র নয়, তাঁর চিন্তাশীলতা, বিচারবুদ্ধি ও যুক্তিবাদী মনের অনেকখানি প্রক্ষেপও বটে।

সার্থক পত্রসাহিত্য ও ভারের সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গ উল্লেখযোগ্য। রচয়িতার ব্যক্তিত্বের রস সেখানে পরিস্ফুট হয়ে ওঠে। নিছক তথ্যবিরূতি ও জ্ঞাতব্য বিষয়ের অজস্র উপাদান-সঞ্চলনই সার্থক পত্রসাহিত্যের আদর্শ নয়। যে কোনো চিঠিই তাই সাহিত্যপদবাচ্য নয়। যে চিঠি শুধু প্রয়োজনের সীমায় আবদ্ধ, “অপ্রয়োজনের আনন্দ” পরিবেশন করে না, সে চিঠির লেখক যদি অসাধারণ ব্যক্তিও হন, তা হলেও তাকে সাহিত্যিক চিঠি বলা যাবে না। পত্রসাহিত্য রচয়িতার ব্যক্তিত্বের রস সঞ্জীবিত হয়ে ওঠে। তাই অনেক সময় দেখা যায় যে রচয়িতা অসাধারণ ব্যক্তি বা সাহিত্যিক নন, তবু তাঁর চিঠি রসসাহিত্যের পর্যায়ভুক্ত হয়েছে। চিঠির মধ্যে পত্ররচয়িতার ব্যক্তিত্বকে বিগলিত করে ছড়িয়ে দেওয়া চাই, পুঞ্জীভূত তথ্যের ভার থেকে মুক্ত করা চাই। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন : “ভারহীন সহজের রসই হচ্ছে চিঠির রস।...এই অতিমাত্র অর্থভারহীন ধ্বনিতে মন খুলি হয়—গাছের মর্মর-ধ্বনির মত প্রাণ-আন্দোলনের এই সহজ কলরব।”<sup>২</sup> তথ্য যেখানে ভার হয়ে ওঠে, সেখানে পত্রাবলীও তার সহজ স্বর হারিয়ে ফেলে।

ষিজেন্দ্রলালের ‘বিলাত-প্রবাস’ পত্রগুচ্ছে রবীন্দ্রনাথ-বর্ণিত পত্রসাহিত্যের চূড়ান্ত রসাদর্শ প্রত্যাশা করা সম্ভব নয়। তবু এই পত্রাবলীতে রচয়িতার ব্যক্তিত্ব একেবারে অল্পপস্থিত নয়। ষিজেন্দ্রলালের সৌন্দর্যমুগ্ধ সংবেদনশীল কবিচিত্ত, তাঁর আনন্দবেদনার বিচিত্র আন্দোলন মাঝে মাঝে বস্তুকে অতিক্রম করে প্রকাশিত হয়েছে। ইংলও

যাত্রার পথে লোহিত-নাগরের উপরে চন্দ্রোদয় দেখে দ্বিজেন্দ্রলালের সৌন্দর্যমুগ্ধ কবিনয়ন উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠেছে :

“...তখন চাঁদ উঠিতেছে—সমুজ্জের কিনারায় লহরীময়ী নীলিমা-প্রাস্তে, স্নিগ্ধ লোহিত গরিমায়, প্রশান্তভাবে চাঁদখানি দেখা দিল। মধুর-স্নিগ্ধজ্যোতি, প্রেমময় চন্দ্রমায় উদয়ে, সমুজ্জের শান্ত-হৃদয় মুদুল সমীর সন্তাড়নে দোলায়িত হইতে লাগিল। প্রেমিকের মধুর আগমনে, প্রণয়ীর মধুরতর সন্তাষণ-চুশনে স্নিগ্ধ চঞ্চল-হৃদয়ে প্রেমপূর্ণ অন্তরে চুশনের প্রতিদান করিল। এ চুশন কি হৃদয়! এ চুশন কি হৃদয়! অপসার-কণ্ঠ গীতবৎ “ইয়োলিয়” বীণাবন্ধারবৎ স্নিগ্ধ ও মধুর! হৃদয় জিনিষ হৃদয়, কিন্তু হৃদয় জিনিসের সম্মিলন শত গুণ মধুর!”

আবেগের আতিশয্য ও ফেনশ্যুত ভাষা সত্ত্বেও লেখকের ব্যক্তিত্বের উদ্বেলিত প্রকাশটিকে অস্বীকার করা যায় না। লেখকের চিত্রবহুল ভাষা ও বর্ণনাশক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। ইতিহাসপ্রসিদ্ধ স্থানগুলির বর্ণনায় দ্বিজেন্দ্রলালের স্মৃতিরঞ্জিত রোমান্টিক কল্পনা উদ্দীপ্ত হয়ে উঠেছে। অ্যান্ডন-তীরবর্তী শেক্সপীয়রের জন্মভূমি স্ট্রাটফোর্ড নগরী, স্কট-বর্ণিত প্রাচীন কেনিলওয়ার্থ দুর্গ, ইতিহাসপ্রসিদ্ধ ‘গাইয়ের গিরিকক্ষ’ প্রভৃতি অতীত কীর্তির লীলাভূমিগুলি লেখকের কল্পনাশক্তিতে জীবন্ত হয়ে উঠেছে। প্রাচীন ইতিহাসকে চিত্রময়ী বর্ণনার সাহায্যে ফুটিয়ে তোলা দ্বিজেন্দ্রলালের স্বদেশী গান ও ঐতিহাসিক নাটকগুলির অগ্রতম বৈশিষ্ট্য। ইতিহাস-রসের প্রতি একটি আকর্ষণ তিনি তরুণ বয়স থেকেই উপলব্ধি করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল শেক্সপীয়রীয় সাহিত্যের একজন অম্লবাগী পাঠক ছিলেন। শেক্সপীয়রের সমাধি-মন্দিরে উপস্থিত হয়ে এই শেক্সপীয়র-ভক্ত বাঙালী তরুণ নিজেকে তাঁর আত্মার আত্মীয় বলে মনে করে উচ্ছ্বসিত কণ্ঠে বলেছেন :

“আটলান্টিক মহাসাগরের অপর পার হইতে তোমার নাম গীত হইবে, দক্ষিণ মহাসাগরে তোমার নাম প্রতিধ্বনিত হইবে; সমগ্র ইউরোপ জাতি-বিশেষ ভুলিয়া তোমার গুণগান করিবে। আর দূরে গঙ্গাতীরবাসী আর্ঘাবর্তের শ্রামল সন্তান তোমাকে ভারতীর বরপুত্র কালিদাসের প্রিয় ভ্রাতা, জগতের প্রিয় কবি বলিয়া আলিঙ্গন ও আন্তরিক প্রদাক্ষিণ্য প্রদান করিবে।”

‘বিলাত-প্রবাস’ দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বপ্রথম গল্পরচনা, তৎপূর্বে তিনি ‘আর্ঘগাথা’ প্রথম ভাগের কবিতা ও গানগুলি রচনা করেন। স্মৃত্তাং তাঁর সর্বপ্রথম গল্পরচনার মধ্যে অপরিণতির চিহ্নও আছে। উচ্ছ্বাসের আতিশয্য, অপরিণত মনের অসতর্ক মন্তব্য তাঁর চিন্তাগুলির কোনো কোনো অংশে লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু চিঠিগুলির মধ্যে ব্যক্তি দ্বিজেন্দ্রলালের কতকগুলি মানসপ্রবণতা ও স্বাতন্ত্র্যসমুজ্জ্বল মনের যে ছবি

পাওয়া যায়, তার মূল্য অস্বীকার করা যায় না। দ্বিজেন্দ্রলাল যখন ‘বিলাত-প্রবাসী’ লেখেন তখন বাংলা সাহিত্যে সার্থক পত্রসাহিত্য খুব বেশী লেখা হয় নি। প্রকৃতপক্ষে প্রাক-রবীন্দ্রযুগে সাহিত্যিক পত্র বিরলদর্শন। রবীন্দ্রনাথের ‘ইউরোপ-প্রবাসীর পত্র’ (১২৮৮) দ্বিজেন্দ্রলালের পত্রগুচ্ছের তিন বছর আগে লেখা হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথের এই প্রথম পত্রগুচ্ছও ব্যক্তিগত মতবাদের উগ্রতা ছিল। ইঙ্গবঙ্গ সমাজ সম্পর্কে ব্যঙ্গাত্মক মন্তব্য, বিলেতের ধনিসমাজের বিলাসিনীদের সম্পর্কে কঠোর সমালোচনা ও প্রাচ্য-পাশ্চাত্য সামাজিক রীতিনীতি সম্পর্কে বিরূপ উক্তি—রবীন্দ্রনাথের প্রথম চিঠিতে অতিরিক্ত উগ্রভাবেই আত্মপ্রকাশ করেছে। কবি নিজেই পরবর্তীকালে এই অল্পবয়সের ঔদ্ধত্যের কথা স্বরণ করে লঙ্ঘিত হয়েছেন।<sup>৩</sup> তবু ‘ইউরোপ-প্রবাসীর পত্র’ বিলাতপ্রবাসীর চেয়ে অনেক বেশী সাহিত্যিক গুণে সমৃদ্ধ, প্রকাশরীতিও অধিকতর কলাকৌশলমণ্ডিত।

## ॥ ২ ॥

কালিদাসের ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্’ ও ভবভূতির ‘উত্তরচরিত’ অবলম্বন করে দ্বিজেন্দ্রলাল ১৩১৭-১৩১৮ সালের ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় ধারাবাহিকভাবে সমালোচনা লিখেছিলেন। এই সমালোচনাগুলিকে স্বতন্ত্র পুস্তকের আকারে প্রকাশ করার ইচ্ছা ছিল। কিন্তু লেখকের জীবিতকালে তাঁর অভিপ্রায় সিদ্ধ হয় নি, যত্নের পরে কবিপুত্র দিলীপকুমার রায় ‘কালিদাস ও ভবভূতি’ নাম দিয়ে গ্রন্থটি প্রকাশ করেন (১০ই আগস্ট, ১৯১৫)। ‘কালিদাস ও ভবভূতি’ দ্বিজেন্দ্রলালের পরিণত মানসের স্রষ্টি। কালিদাস ও ভবভূতির কবিপ্রতিভার বৈশিষ্ট্য নির্ণয় করতে গিয়ে তিনি নানা প্রশংসার অবতারণা করেছেন। তাঁর এই প্রাসঙ্গিক আলোচনাগুলিও মনস্বিতার পরিচয় দেয়। সাহিত্য-সমালোচনা উপলক্ষে তিনি নাট্যসাহিত্য সম্পর্কে যে সমস্ত মূল্যবান মন্তব্য করেছেন তা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

বর্তমানকালে সংস্কৃত সাহিত্যের সমালোচনা কদাচিৎ চোখে পড়ে। সংস্কৃত সাহিত্যের পঠন-পাঠনের ক্ষেত্র সঙ্কুচিত হয়ে এসেছে, সংস্কৃত সাহিত্য সমালোচনাও

৩। “বাঙালীর ছেলে বিলেত গেলে তার ভালো লাগার অনেক কারণ ঘটে। সেটা বাঙালিক, সেটা ভালোই। কিন্তু কোমর বেঁধে বাহাদুরী করবার প্রবৃত্তিতে গেলে বসলে উদ্ভটো মূর্তি ধরতে হয়।...সেটা যে চিন্তাভেদের লজ্জাকর লক্ষণ এবং অর্বাচীন মৃত্যুর শোচনীয় প্রমাণ সেটা বোঝবার বয়স তখনো হয় নি।”

—ইউরোপ-প্রবাসীর পত্রের ছবিিকা : রবীন্দ্র-রচনাবলী (১ম খণ্ড)

আজ একটি অতীত অধ্যায়ে পর্ববসিত হয়েছে। কিন্তু ঊনবিংশ শতাব্দীতে এমন কি বিংশ শতাব্দীর প্রথম দিকেও সংস্কৃত সাহিত্য সম্পর্কে অনেক মূল্যবান আলোচনা করা হয়েছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে থেকেই পাশ্চাত্য সমালোচনা-পদ্ধতির সাহায্যে সমালোচকেরা সংস্কৃত সাহিত্যকে নূতন করে বিচার করতে শুরু করেন। প্রাচীন পদ্ধতির বিচারে তাঁরা পরিতৃপ্ত না হয়ে নূতন রীতির প্রবর্তন করলেন। এ বিষয়ে তাঁরা যে শুধু পাশ্চাত্য পদ্ধতির প্রবর্তন করলেন তাই নয়, পাশ্চাত্য সাহিত্যের সঙ্গে তুলনামূলক বিচারের দ্বারা সংস্কৃত সাহিত্যের মূল্যনির্ণয় করার চেষ্টা করলেন। বেশী লেখা হয়েছে কালিদাসের শকুন্তলা সম্পর্কে। প্রথম যুগের সংস্কৃত সাহিত্য সমালোচকদের মধ্যে বঙ্কিমচন্দ্র ও ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের নামই সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য। বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর বিবিধ প্রবন্ধ সংকলনটিতে ‘উত্তরচরিত’, ‘শকুন্তলা ও মিরাসা’, ‘শকুন্তলা ও দেহদিমোনা’ প্রভৃতি প্রবন্ধে কালিদাস ও ভবভূতির প্রতিভার উপর নূতন আলোকপাত করেছেন। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সাহিত্যের তুলনামূলক বিচারপদ্ধতিকেও তিনিই প্রথম সার্থকভাবে প্রয়োগ করেন। ভূদেবও ‘উত্তরচরিত’, ‘মুচ্ছকটিক’ ও ‘রত্নাবলী’ সম্পর্কে আলোচনা করেন। বঙ্গদর্শন-পর্বে ও রবীন্দ্র-প্রভাবের পূর্ববর্তী যুগে অনেক কৃতকর্মা প্রবন্ধকার সংস্কৃত সাহিত্য আলোচনার আশ্ব-নিয়োগ করেন। রবীন্দ্রনাথের ‘প্রাচীন সাহিত্য’ গ্রন্থটি সংস্কৃত সাহিত্য বিচারকে কবি-ধর্মের ইন্দ্রজালস্পর্শে নূতন সৃষ্টি করে তুলেছে। বালেন্দ্রনাথ প্রধানত রবীন্দ্রনাথের পথকেই অনুসরণ করেছেন। প্রথম চৌধুরী বিশেষ কতকগুলি দিক থেকে সংস্কৃত সাহিত্য আলোচনা করেছেন। সংস্কৃত কবিদের রূপজ্ঞানই প্রধানত তাঁকে আকৃষ্ট করেছে।

কালিদাস ও ভবভূতি সংস্কৃত সাহিত্যের যুগল বড়। স্বভাবতই এই দুজনের প্রতিভা সমালোচকদের বিশ্বয়মিশ্রিত শ্রদ্ধা আকর্ষণ করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্বে অনেকেই নানাদিক থেকে এই দুজন প্রতিভাবান কবি সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের সমালোচনা পূর্ববর্তী সমালোচকদের চেয়ে অনেক বেশী বিস্তৃত ও পূর্ণাঙ্গ। এই গ্রন্থটিতে তিনি কালিদাসের শকুন্তলা ও ভবভূতির উত্তরচরিত অবলম্বন করে প্রধানত এই দুজনের প্রতিভার তুলনামূলক আলোচনা করেছেন। আলোচনাটিকে পূর্ণাঙ্গ করার জন্য তিনি বিভিন্ন দিক থেকে বিচার করেছেন। আখ্যানিকাবিশ্লেষণ, চরিত্রচিত্রণ, নাটকত্ব, কাব্যসৌন্দর্য, রসবৈচিত্র্য, ভাষা-ছন্দ-অলঙ্কার, অতি-প্রাকৃত সন্নিবেশ প্রভৃতি নানাদিক থেকে তিনি নাটক দুটির বিচার করেছেন। সমালোচনার মূলসূত্রগুলিও আলোচনার সঙ্গে সঙ্গেই নির্দেশ করেছেন। কালিদাস ও ভবভূতির প্রতিভার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি পাশ্চাত্য সাহিত্যের সঙ্গে তুলনামূলক আলোচনাও করেছেন।

প্রথম পরিচ্ছেদে লেখক আখ্যায়িকা বিশ্লেষণ করেছেন। ‘শকুন্তলা’ নাটকেই গান্ধর্ব-বিবাহ, অভিজ্ঞান ও দুর্বাশার অভিশাপের নাটকীয় তাৎপর্য বিশ্লেষণ করা হয়েছে। লেখকের মতে গান্ধর্ব-বিবাহ এবং অভিজ্ঞান ও দুর্বাশার অভিশাপ বৃত্তান্তের দ্বারা কালিদাস দুয়ন্তকে কলঙ্কের হাত থেকে রক্ষা করেছেন। এই দুক্ষেত্রেই বিজ্ঞানজ্ঞান আলোকপাত করেছেন। গান্ধর্ব-বিবাহ সম্পর্কে লেখক বলেছেন : “তিনি পিণাহুনেত্রে শকুন্তলাকে দেখিতেছেন সত্য, তিনি এই তাপসী বালিকাকে দেখিয়াই আপনার উপভোগ্য বিবেচনা করিতেছেন সত্য, তথাপি তিনি মনে মনে শকুন্তলার সহিত নিজের বিবাহের কথাই ভাবিতেছেন। তখন বৃষ্টি তিনি বালিকাকে ভ্রষ্টা করিয়া পলায়ন করিতে চাহেন না, তাঁহার সঙ্কল্প সাধু।” অভিজ্ঞান ও অভিশাপ সম্পর্কেও তাঁর মন্তব্য উল্লেখযোগ্য : “কবি অভিজ্ঞান ও অভিশাপ দিয়া দুয়ন্তকে বাঁচাইয়া লইলেন। তিনি (দুয়ন্ত) যাইবার সময় শকুন্তলাকে যে স্বীয়নামাঙ্কিত অঙ্গুরীয় দিলেন, তাহাতে দেখা যায় যে, দুয়ন্ত শকুন্তলাকে তখনই ধর্মদার বলিয়া স্বীকার করিলেন। আর এই অভিশাপে দেখা যায় যে, রাজার বিশ্বাসি লম্পটের বিশ্বাসি নয়, ইহা দৈব, তাহাতে রাজার হাত ছিল না।”

ভবভূতিও সীতানির্বাসন ও শূদ্রকহত্যা ব্যাপারে রামচন্দ্রকে যতদূর সম্ভব দোষমুক্ত করার চেষ্টা করেছেন। সীতানির্বাসন-ব্যাপারে প্রজাম্বরঞ্জনরূপ কর্তব্যকেই দায়ী করা হয়েছে। ভবভূতির রামচন্দ্র কৃপা করে তরবারির দ্বারা শূদ্রকে শাপমুক্ত করেছেন। লেখকের মতে এর প্রধান কারণ হল অলঙ্কারশাস্ত্রের নির্দেশ মেনে চলা। তিনি এখানে শেক্সপীয়রের নায়কচরিত্রগুলির কথা উল্লেখ করেছেন। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য নাট্যকারদের নায়কচরিত্রের পার্থক্য নির্ণয় করতে গিয়ে বিজ্ঞানজ্ঞান মন্তব্য করেছেন :

“তথাপি Shakespeare কেন এরূপ করিলেন ? তাহার কারণ বিবেচনা করি এই যে, তিনি ধন ও ক্ষমতায় গর্বিত ইংরাজ। পার্থিব ক্ষমতাই তাঁহার কাছে সর্বাধিক লোভনীয়। তিনি মহৎ চরিত্রের অপেক্ষা বিরাট চরিত্রে সমধিক মুগ্ধ হইতেন।...প্রাচ্য কবিগণ একটা ধর্মের মহিমায় মহীমান ছিলেন। তাঁহারা ক্ষমতার মোহে একেবারে ভুলিতেন না, তাহা নহে ; কিন্তু চরিত্রের মাহাত্ম্য তাঁহাদের কাছে অধিক প্রীতিপদ ছিল।...তাঁহারা তাই নিয়ম করিয়াছিলেন যে, নায়ক যে কেবল রাজা হইবে তাহা নহে। নাটকের নায়কগণকে মহৎ করিতে হইলে, সেই রাজার সর্বগুণাঙ্কিত হইবার প্রয়োজন আছে।”

বিজ্ঞানজ্ঞানের এই যীমাংসটি উল্লেখযোগ্য সন্দেহ নেই, কিন্তু লম্ভ্যর একটি দিকের উপরেই তিনি প্রভাবিত আলোকপাত করেছেন। আরও গভীরে যাওয়া



জন্মিত ছিল। শেক্সপীয়রীয় জীবনদৃষ্টির সঙ্গে সংস্কৃত নাট্যকারদের দৃষ্টিভঙ্গির পার্থক্য আছে। শেক্সপীয়রের মধ্যে এক উদার অপেক্ষাপাত মনোভাব ও নৈরব্যক্তিকতা তাঁর চরিত্রগুলির মধ্যে এক স্বগভীর জীবনরহস্য ফুটিয়ে তুলেছে। এর তুলনায় সংস্কৃত নাট্যকাবেরা প্রধানত ভাবাদর্শের উপরেই বেশী জোর দিয়েছেন। তা ছাড়া ইংরেজি নাটক ও সংস্কৃত দৃশ্যকাব্যও ঠিক এক বস্তু নয়। কালিদাস ও ভবভূতির যুগের ভারতবর্ষের ও বেনেঙ্গী-দীক্ষিত ইংলণ্ডের জীবনাচরণের মধ্যেও পার্থক্যের অস্ত ছিল না।

দ্বিজেন্দ্রলাল শকুন্তলা নাটকের মিলনান্ত পরিণতি সমর্থন করলেও উত্তর-চরিত্রের রাম ও সীতার মিলনকে সমর্থন করতে পারেন নি। তিনি বলেছেন : “অভিনয়ে প্রদর্শিত এই গভীর করুণ দৃশ্যের পরে এই কল্পিত মিলন মৃত্যুর পরে উন্মাদের হাতের গ্রাস মনে হয়, পরিত্যক্ত নগরীর উপরে প্রভাতের সূর্যরশ্মির গ্রাস প্রতিভাত হয়, ক্রন্দনের পর ব্যঙ্গের গ্রাস প্রতীয়মান হয়। কিন্তু ভবভূতি কি করিবেন? মিলন করিতেই হইবে। তিনি কাব্যকলাকে বধ করিয়া অলঙ্কারশাস্ত্রকে বাঁচাইলেন।”—এ বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল বাস্তবিকের পদ্ধতিকে সমর্থন করেছেন। তিনি তাঁর ‘সীতা’ নাটকের পরিকল্পনায় তাই অনেক ক্ষেত্রেই ভবভূতিকে অহুসরণ করলেও পরিণতি সম্পর্কে বাস্তবিকের পদ্ধতিকেই অহুসরণ করেছেন। ‘সীতা’ নাটক রচনার সময় যে সমাজজিজ্ঞাসা ও নারীর ব্যক্তিস্বাভিত্ত্য সম্পর্কিত প্রশ্ন তাঁর মনে উদ্ভিত হয়েছিল, (‘সীতা’ নাটকের ভূমিকা দ্রষ্টব্য) ‘উত্তরচরিত’ সমালোচনা-প্রসঙ্গে সেই প্রশ্নটিকেই তিনি বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন।

নায়কচরিত্র সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল দুঃসন্ত চরিত্রের উপর আলোকপাত করেছেন। দুঃসন্ত চরিত্র সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের বক্তব্য এই যে কালিদাস এই সাধারণ চরিত্রকে নতুনভাবে সৃষ্টি করেছেন—তিনি চরিত্রটির বিচিত্র বিকাশ দেখিয়েছেন : “যে রাজা নাটকের প্রারম্ভে সামান্য কামুকমাত্ররূপে প্রতীয়মান হইয়াছিলেন, নাটকের শেষ পর্যন্ত পড়িয়া উঠিয়া তাঁহার চরিত্রের বিচিত্র বিকাশ দেখিয়া তাঁহাকে সম্মান করিতে শিখি।” দ্বিজেন্দ্রলাল রাম চরিত্র সম্পর্কে দু-একটি সাধারণ মন্তব্য করেছেন মাত্র, কিন্তু কোনো বিস্তৃত আলোচনা করেন নি। শকুন্তলাকেও সমালোচক দোষে-গুণে মিশ্র চরিত্র বলেছেন। তাঁর মতে মহাভারতের শকুন্তলা ‘কামুকী’, কিন্তু কালিদাস তাঁকে প্রেমিকা ও দেবীতে পরিণত করেছেন। প্রসঙ্গক্রমে তিনি মিরাস্তার কথা তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল মিরাস্তার সঙ্গে তুলনা করে শকুন্তলার প্রতি কঠোর মন্তব্য করেছেন :

“এই তৃতীয় অঙ্কে শকুন্তলার নির্লজ্জ আচরণ দেখিয়া আরব্য ব্যাধিত হই।

হাজার হউক তিনি তাপসী ! যেনকার গর্ভে জন্মগ্রহণ না করিলে তাঁহার আচরণ আরও সংযত হইত নিশ্চয় । কেহ কেহ বলেন যে তৃতীয়াঙ্কের শেষভাগ কালিদাসের রচিত নয় ; তাহা হইলেও এ অঙ্কের প্রথম অংশেও নারীর পক্ষে পুরুষের প্রেমভিক্ষা করা কুলটারই শোভা পায় ।...যেখানে প্রেমালাপের পর বিবাহ প্রচলিত আছে, সেখানেও পুরুষই নারীর প্রেম যাক্সা করে । আমরা Shakespeare-এ দেখি বটে যে মিরাগু ফার্ডিনাণ্ডের প্রেমভিক্ষা করিতেছেন ।...কিন্তু সে ভিক্ষার মধ্যে এমন একটি সাবুলা, গাভীর্থ ও আত্মমর্যাদা জ্ঞান আছে, যেন বোধ হয় সে ভিক্ষাই দান । এ ভিক্ষা ভিক্ষা নহে—এ একটা প্রতিজ্ঞা ।”

দ্বিজেন্দ্রলালের এই মন্তব্যটি অত্যন্ত কঠোর, তিনি এ ক্ষেত্রে শকুন্তলা চরিত্রের প্রতি অবিচারই করেছেন । মিরাগু ও শকুন্তলার বাইরের সাদৃশ্য যতই থাক না কেন, দুজনের মধ্যে পরিবেশগত পার্থক্য ছিল অনেকখানি—মিরাগু কোনো সামাজিক শিক্ষা পায় নি, অপরপক্ষে তপোবনবাসিনী শকুন্তলা সমাজ-অনভিজ্ঞা ছিলেন না । এই দুজনের পরিবেশগত পার্থক্যই দুটি চরিত্রের স্বাভাব্য ফুটিয়ে তুলেছে ।<sup>৪</sup> কিন্তু ভবভূতির সীতা চরিত্র সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলাল যা মন্তব্য কবেছেন, তা অত্যন্ত যথার্থ । তাঁর মতে ভবভূতির সীতা নাটকের নায়িকা নন, ‘কবিতার কল্পনা ।’ শকুন্তলা ও সীতা চরিত্রের পার্থক্য নির্ণয় বিষয়েও তাঁর সূক্ষ্মদৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায় : “শকুন্তলা একটা চরিত্র, সীতা একটা ধারণা । শকুন্তলা সজীব নারী, সীতা পাষাণপ্রতিমা । শকুন্তলা উচ্ছল নদী, সীতা স্বচ্ছ হ্রদ ।” ভবভূতির সীতা চরিত্রের চেয়ে বাল্মীকির সীতা চরিত্র অনেক বেশী পরিশুট হয়েছে—বাল্মীকির সীতা চরিত্রে দৃঢ়তার অভাব নেই ।

‘কালিদাস ও ভবভূতির’ “নাটকত্ব” অংশটি সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য । এই অংশে দ্বিজেন্দ্রলাল সংক্ষেপে নাট্যতত্ত্বের কতকগুলি মূলসূত্র আলোচনা করেছেন । ঘটনার ঐক্য, ঘটনার সার্থকতা, অন্তর্দৃষ্টি, কবিত্ব, চরিত্রচিত্রণ, স্বাভাবিকতা প্রভৃতি কয়েকটি বিষয়ের উপর আলোকপাত করেছেন । এই সূত্রগুলি লেখক শকুন্তলা ও উত্তর-চরিত্রের উপর প্রয়োগ করেছেন । তাঁর মতে ঘটনার ঐক্য, চরিত্রসৃষ্টি ও অন্তর্বিবোধ

৪। এ সম্পর্কে বঙ্কিমচন্দ্রের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য : “যদি একজন দুইটি চরিত্র প্রণয়ন করিতেন, তাহা হইলে কবি শকুন্তলার প্রণয়-লক্ষণে কি প্রভেদ রাখিতেন ? তিনি বুঝিতেন যে, শকুন্তলা সমাজ প্রস্তুত সংস্কার-সম্পন্ন, লজ্জাশীলা, অতএব তাঁহার প্রণয় অব্যক্ত থাকিবে, কেবল লক্ষণেই ব্যক্ত হইবে, কিন্তু মিরাগু সংস্কারশূন্য। মৌলিক লজ্জা কি তা জানে না, অতএব তাহার প্রণয়লক্ষণ বাক্যে অপেক্ষাকৃত পরিশুট হইবে, পৃথক পৃথক কবি-প্রণীত চিত্রদ্বয়ে ঠিক তাহাই ঘটনাগোচর ।”—শকুন্তলা মিরাগু এবং বেসমিমোনা : বিবিধ প্রবন্ধ ( প্রথম ভাগ )

চিত্রণে শকুন্তলাই শ্রেষ্ঠ। কিন্তু এখানেও একটি প্রশ্ন জাগে। দ্বিজেন্দ্রলাল নাট্যতত্ত্ব আলোচনায় পাশ্চাত্য পদ্ধতিই অবলম্বন করেছেন। শকুন্তলা ও উত্তরচরিতকে দেই পদ্ধতি অনুযায়ীই বিচার করেছেন। এই বিচার কতদূর যুক্তিসূক্ত তাও এই প্রসঙ্গেই বিচার্য। পাশ্চাত্য নাটকের মতো পাশ্চাত্য নাট্যরীতিও প্রাচ্যপদ্ধতির নাট্য-সমালোচনা থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। যেমন, দ্বিজেন্দ্রলাল দুঃস্বপ্ন চরিত্রের যে অন্তর্বিরোধের কথা উল্লেখ করেছেন, তা পাশ্চাত্য নাট্যসুত্রানুযায়ী প্রথম শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত নয়। সংস্কৃত নাটক বিচারে পাশ্চাত্য নাট্যবিচার পদ্ধতির প্রয়োগ সম্পর্কে আরও সতর্ক হওয়ার প্রয়োজন আছে।

### । ৩ ।

চতুর্থ পরিচ্ছেদে দ্বিজেন্দ্রলাল কবিত্ব সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। কাব্যের সংজ্ঞা নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি পাশ্চাত্য সমালোচকদের অনেকগুলি মতামত উদ্ধৃত করেছেন। কিন্তু এই অংশটি উদ্ধৃতিসর্বস্ব ও অপ্রাসঙ্গিক। নাটকের ক্ষেত্রে কবিত্বের সম্ভাবনা কতখানি—এইটিই প্রবন্ধকারের আলোচ্য হওয়া উচিত ছিল। তা ছাড়া, অতিরিক্ত উদ্ধৃতির ফলে কাব্যের যথার্থ স্বরূপ-লক্ষণটিও ফুটে উঠতে পারে নি। কিন্তু কালিদাস ও ভবভূতির নারীসৌন্দর্য বর্ণনার পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল সূক্ষ্মরসবোধ ও পর্যবেক্ষণ-দক্ষতার পরিচয় দিয়েছেন : “কালিদাসের রূপবর্ণনা আলোক বটে, কিন্তু প্রদীপের রক্তবর্ণ আলোক। ভবভূতির রূপবর্ণনা শুভ্র বিদ্যুতের জ্যোতিঃ। কালিদাস যখন মাটিতে চলিয়া যাইতেছেন, ভবভূতি তখন উর্ধ্বে বিচরণ করিতেছেন। কালিদাসের কাব্যে নারী ভোগ্যা, ভবভূতির কাছে নারী দেবী।” কালিদাসের শকুন্তলার রূপবর্ণনা ‘নাটকত্বের’ দিক থেকেই করা হয়েছে। সমালোচকের এই বিচারটিও তাঁর সূক্ষ্মদর্শিতার পরিচায়ক। করুণ রসের তুলনামূলক আলোচনা করতে গিয়েও লেখক বিশ্লেষণী শক্তির পরিচয় দিয়েছেন : “উত্তরচরিতে করুণ রসেরই প্রাচুর্য বোধ্য।.....কিন্তু সে কারুণ্য প্রায়ই বিলাপেই পূর্ণ। একরূপ কারুণ্য অতি সম্ভাদয়ের।.....ভবভূতির রামবিলাপ অপেক্ষাকৃত নিয়ন্ত্রণীয়। তাহা কেবল চীৎকার, কেবল অহুযোগ।” সম্ভবত, এই অংশের আলোচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল বঙ্কিমচন্দ্রের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন।<sup>৫</sup>

হাস্যরসের রীতিনীতি সম্পর্কেও দ্বিজেন্দ্রলাল বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।

৫। “ইহার অনেকগুলি কথা সঙ্গত বটে, কিন্তু আদর্শবোধের দ্বারায় রাসচন্দ্রের যুগ হইতে নির্গত না হইয়া, আধুনিক কোন বাজালীবাবর যুগ হইতে নির্গত হইলেই উপযুক্ত হইত।”—ঐ .

হাস্তবলের মধ্যে তিনি প্রধানত তিনটি শ্রেণীর কথা বলেছেন—ব্যঙ্গ, পরিহাস ও হিউমার। শেক্সপীরের কলস্টাক চরিত্রকে তিনি শ্রেষ্ঠ হাস্যরসাত্মক চরিত্রের দৃষ্টান্ত হিসাবে গ্রহণ করেছেন। তিনি হাস্যরস সৃষ্টিতে কালিদাসের চেয়ে শেক্সপীরের অনেক উচ্চস্থান নির্দেশ করেছেন। কালিদাস ও ভবভূতির বর্ণনাশক্তি ও রসদৃষ্টির পার্থক্য সম্বন্ধে লেখক বলেছেন : “বস্তুতঃ বিরাট গম্ভীর ভৈরব চিত্রণে ভবভূতি কালিদাসের বহু উর্ধ্বে। আদ্রিসে কালিদাস অধিতীয়।”<sup>৬</sup> দ্বিজেন্দ্রলাল শুধু নাটকের অন্তরঙ্গ ভাব ও রস সম্পর্কে আলোচনা করেই তৃপ্ত হন নি, তিনি ভাষা, ছন্দ, অলঙ্কার প্রভৃতি বহিঃক্লেষও বিচার করেছেন। ভাবানুসারী ভাষার কথা তিনি বলেছেন বটে, কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছন্দের চেয়ে তিনি মিল কবিতার প্রতিই পক্ষপাতিত্ব দেখিয়েছেন। এ প্রসঙ্গে আর একটি বিষয় স্মর্তব্য যে দ্বিজেন্দ্রলাল অমিত্রাক্ষরে রচিত নাটকের কাব্যসংলাপের চেয়ে গদ্যসংলাপের অধিকতর উপযোগিতার কথা স্বীকার করেছেন। কালিদাসের নাটকে অল্পপ্রাস ব্যবহারের লালিত্য ও মাধুর্য ভবভূতির নাটকে অল্পপস্থিত। কালিদাস ও ভবভূতির ভাষা-বিচারেও দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর মূল কথাটিকে সংক্ষেপে অথচ স্তূতিকৃত্যাবে উপস্থাপিত করেছেন :

“ভবভূতির ভাষা সারল্যে ও লালিত্যে কালিদাসের ভাষার অপেক্ষা হীন হইলেও প্রসার সম্বন্ধে কালিদাসের চেয়ে শ্রেষ্ঠ। তাঁহার রচনার তিনি ললিত কোমলকান্ত পদাবলীও স্তনাইতে পারেন, আবার জলদ-নির্ঘোষও স্তনাইতে পারেন। সংস্কৃত ভাষা যে কত কত গাঢ়, গম্ভীর হইতে পারে, তাহার চরম নিদর্শন ভবভূতির উত্তরচরিতের ভাষা।”

দ্বিজেন্দ্রলালের এই মিতবাক মন্তব্যটি যেমন অর্থগৃঢ়, তেমননি মননশীলতার পরিচায়ক। তবে কালিদাস ও ভবভূতির ভাবগত পার্থক্য পূর্ববর্তী সমালোচকদেরও দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল।<sup>৭</sup> ভাষা ও অলঙ্কারের আলোচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল নিপুণ বিশ্লেষণবুদ্ধির পরিচয় দিয়েছেন—ইংরেজী সাহিত্যের সঙ্গে তুলনামূলক আলোচনার দ্বারা তাঁর বক্তব্যকে পরিস্ফুট করেছেন। নাটকে অতিপ্রাকৃত উপাদান (Supernatural element) সংস্থান বিষয়েও দ্বিজেন্দ্রলালের আলোচনাটি উল্লেখযোগ্য। দুর্বারা অভিশাপের উপর প্রধানত দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখেই তিনি আলোচনাটির বিস্তৃত

৬। তুলনীয় বঙ্কিমচন্দ্রের “বথুরে কালিদাস অধিতীয়—উৎকটে ভবভূতি।”

৭। এই প্রসঙ্গে বলজেন্দ্রনাথের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য :

“ভবভূতি যেখানে একটিমাত্র বেদমন্ত্র-সম্বাসে বিশ্ব্যপর্বতের অঙ্ককার অরণ্য সমুখে মূর্তিমান করিয়া তুলেন, কালিদাস সেখানে প্রজোক লতার এবং কুলের স্বভাব আবাদইহু ছাড়িতে পারেন না।”—

সাহিত্যিকের মিত্রবর্তী পত্রিকাঃ প্রথম প্রকাশ ( সাহিত্যসংবিধা সং ) পৃঃ ১৫।

রূপ দিয়েছেন—শেক্সপীয়রের নাটকের অতিপ্রাকৃত-সংস্থানের কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে, দুর্বাসার অভিশাপ-বৃত্তান্তটি নাটকীয় আখ্যানবস্তুর সঙ্গে সঙ্গত হয় নি। আকস্মিকতার (Chance) স্থান সম্পর্কে বিজ্ঞেন্দ্রলালের মন্তব্যটি প্রাণিধানযোগ্য : ‘গলায় মাছের কাঁটা বাধিয়াও লোকের মৃত্যু হয়। কিন্তু উচ্চ অঙ্গের নাটকে এরূপ আকস্মিক ঘটনার স্থান নাই।’ শেক্সপীয়রের নাটকেও আকস্মিক ঘটনা আছে, যেমন দেসদিমোনার রুমাল হারানোর বৃত্তান্তটি। ঘটনা নিয়ন্ত্রণ করার ক্ষমতা মানুষের নেই—জীবনের এই ট্রাজিক সত্যকেই আকস্মিক ঘটনা যেন ফুটিয়ে তোলে—কিন্তু এই ধরনের আকস্মিক ঘটনার প্রাচুর্য নাটকে দুর্বলই করে। এ সম্পর্কে সমালোচক ব্রাডলের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য :

“That men may start a course of events but can neither calculate nor control it, is a tragic fact. The dramatist may use accident so as to make us feel this.... On the other hand any large admission of chance into the tragic sequence would certainly weaken, and might destroy, the sense of the casual connection of character, deed and catastrophe.”<sup>৮</sup>

দুর্বাসার অভিশাপবৃত্তান্ত সম্পর্কে সমালোচকের মন্তব্যটি বিচার করার প্রয়োজন। সমালোচকের মতে শকুন্তলা তাঁর পতিচিন্তায় নিমগ্না ছিলেন, এই জাতীয় চিন্তা শকুন্তলার পক্ষে মোটেই অস্বাভাবিক নয়, এই কারণে তাঁকে অভিগ্ন করা মোটেই উচিত ছিল না। এ সময়ে শকুন্তলা ‘অনুকম্পার পাত্রী, ক্রোধের পাত্রী’ নন। দুর্বাসার অভিশাপ সম্পর্কে বিজ্ঞেন্দ্রলাল বলেছেন : ‘দুর্বাসা অভিশাপ দিতেছেন, শকুন্তলা তাঁহাকে—দুর্বাসা সম মুনিকে—অবহেলা করিয়াছেন বলিয়া। দুর্বাসার ক্রোধ পাপের প্রতি ক্রোধ নহে, নিজের লাঞ্ছনার জন্ত ক্রোধ। ইহা এই অভিশাপের সহজ সরল অর্থ। অন্ত অর্থ কষ্টকর।’—বিজ্ঞেন্দ্রলালের মতে দুর্বাসার অভিশাপের একমাত্র অর্থ দুঃস্বপ্নকে কলঙ্কের হাত থেকে রক্ষা করা। কালিদাস এ ক্ষেত্রে দুর্বাসাকে হত্যা করে দুঃস্বপ্নকে বাঁচিয়েছেন।

দুর্বাসার অভিশাপ সম্পর্কে এই বস্তুধর্মী যুক্তিনির্ভর ব্যাখ্যাটি ‘কালিদাস ও ভবভূতি’ গ্রন্থের সর্বাপেক্ষা বিতর্কমূলক অংশ। এই অংশটির নিরপেক্ষ ও সত্যক বিচারের প্রয়োজন। বিজ্ঞেন্দ্রলাল দুর্বাসার অভিশাপটিকে কোনোপ্রকার ব্যাখ্যা দেওয়ার পক্ষপাতী নন—তিনি এই ঘটনাটিকে বস্তুধর্মী দৃষ্টির সাহায্যে পর্যবেক্ষণ করেছেন, কোনো তত্ত্বদৃষ্টি বা ভাবদৃষ্টির দ্বারা প্রভাবিত হন নি। এখানেও বিজ্ঞেন্দ্র-

লালের দৃষ্টিভঙ্গির স্বাভাব্য ও স্বজীবলিষ্ঠ যুক্তিবাদের পরিচয় পাওয়া যায়। দ্বিজেন্দ্রলাল দুর্বাসার অভিশাপটিকে পাশ্চাত্য নাট্যবিচারের পদ্ধতিতেই বিচার করেছেন। প্রাচ্য নাটক বিচারে পাশ্চাত্য বিচারপদ্ধতি প্রয়োগের ফলে যে জাতীয় অসামঞ্জস্য ঘটার সম্ভাবনা, এখানেও তাই ঘটেছে। অবশ্য দ্বিজেন্দ্রলালের দৃষ্টিভঙ্গিতে বিষয়টিকে পর্যবেক্ষণ করলে তাঁর যুক্তির যথার্থ্য অস্বীকার করা যায় না। কিন্তু কালিদাসের যুগের ভারতীয় জীবনচর্যা ও আদর্শবাদের পটভূমিতেই তাঁর নাটক আলোচনা করা উচিত। এ সম্পর্কে রামায়ণ প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্যটি উল্লেখযোগ্য : “বিদেশী যে সমালোচক বলিয়াছেন যে, রামায়ণে চরিত্র বর্ণনা অতিপ্রাকৃত হইয়াছে, তাঁহাকে এট কথ্য বলিব যে, প্রকৃতিভেদে একের কাছে যাহা অতিপ্রাকৃত, অন্যের কাছে তাহাই প্রাকৃত। ভারতবর্ষ রামায়ণের মধ্যে অতিপ্রাকৃতের আতিশয্য দেখে নাই।”<sup>২</sup>

প্রত্যেক দেশের জলহাওয়া ও ভৌগোলিক রূপস্বাতন্ত্র্যের মতো তার সাহিত্যেরও বিশেষ কতকগুলি নিজস্ব লক্ষণ পরিস্ফুট হয়। প্রাচীন সংস্কৃত নাটক যে পরিবেশে ও পটভূমিকায় রচিত হয়েছিল, ইউরোপীয় নাটক ঠিক সেই আবহাওয়ায় রচিত হয় নি। তাই শকুন্তলা নাটককে পূর্ণাঙ্গ নাট্যসৃষ্টির প্রয়াস হিসাবে দেখলে ‘টেম্পেস্ট’কে অর্পণরিসমাপ্ত নাটক মনে করাই অত্যন্ত স্বাভাবিক। আবার ইউরোপীয় ট্রাজেডির আদর্শ বিচার করলে রাজার প্রত্যাখ্যানের পরেই শকুন্তলা নাটকে উপসংহার টানা উচিত ছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল কালিদাসের নাটকটিকে তার পরিবেশ ও পটভূমিকা থেকে বিচ্ছিন্ন করে শেক্সপীয়রীয় নাট্যাদর্শ অনুসারেই বিচার করেছেন। তাই কালিদাসের অতিপ্রাকৃত সংস্থানকে তাঁর নিতান্ত অসঙ্গত ও নাট্যবহির্ভূত ব্যাপার বলে মনে হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর পাশ্চাত্য-নাট্যরীতিপ্রভাবিত বস্তুধর্মী দৃষ্টির সাহায্যে রবীন্দ্রনাথের ব্যাখ্যাটির যথার্থ্য উপলব্ধি করতে পারেন নি। রবীন্দ্রনাথ ভারতীয় ভাবাদর্শের সঙ্গে মিলিয়ে কালিদাসের কবিমানস বিচার করেছেন, কালিদাসের প্রতিভার মূলস্রোতটি এক মৌলিক বস্তুদৃষ্টির সাহায্যে উদ্ভাসিত করেছেন : “তিনি দেখাইয়াছেন, যে অন্ধ প্রেমসম্ভোগ আমাদিগকে স্বাধিকারপ্রমত্ত করে, তাহা ভৃতৃশাপের দ্বারা খণ্ডিত, স্বশিশাপের দ্বারা প্রতিহত ও দেববোনের দ্বারা ভস্মসাৎ হইয়া থাকে।”<sup>৩</sup>

বলা বাহুল্য, রবীন্দ্রনাথের এই ব্যাখ্যাটি দ্বিজেন্দ্রলালের মনে পুত হয় নি—এই জাতীয় “আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা” তাঁর স্বভাবধর্মের অমূল ছিল না : “অপর এক কবি-

২। রামায়ণ : প্রাচীন সাহিত্য।

৩। কুমারসম্ভব ও শকুন্তলা : প্রাচীন সাহিত্য।

সমালোচক এই অভিধানে এক আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা দিয়েছেন। সে ব্যাখ্যা এই যে, এই জাতীয় কামজনিত গুপ্ত বিবাহকে দুর্বাসা অভিষেক করিয়াছেন। কিন্তু ইহা তাঁহার কবি-কল্পনা। এ অভিধানে তাহার কোন নিদর্শন নাই।” এই মন্তব্যটি থেকে রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের দৃষ্টিভঙ্গির পার্থক্য উপলব্ধি করা যায়। দ্বিতীয়ত, মৌলিকতা মননশীলতা সত্ত্বেও সংস্কৃত নাটক বিচারে পাক্কা নাট্যবিচারপদ্ধতির প্রয়োগ যে সর্বত্র সার্থক হয় না, তারও একটি প্রমাণ পাওয়া যায়। ধীরে ধীরে আধ্যাত্মিকতা, দৈত্যবিনাশের ক্ষমতা দুঃস্বপ্নের স্বর্গে গমন প্রভৃতি ব্যাপার দ্বিজেন্দ্রলালের মতে “আরব্য উপন্যাস, নাটকের মজ্জাগত অংশ নহে।” কালিদাসের সঙ্গে ভবভূতির নাট্যপ্রতিভার তুলনামূলক আলোচনা করে লেখক ভবভূতির প্রতিভাকে নাট্যকারের প্রতিভা না বলে কবিপ্রতিভা বলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের এই সিদ্ধান্তকে স্বীকার করা যায় না। ভবভূতির উত্তরচরিতে নির্বাসিতা সীতার গঙ্গাবক্ষে ঝাঁপ দেওয়ার ব্যাপারটিকে লেখক ‘অতিমাতুলিক কল্পনা’ আখ্যা দিয়েছেন, শব্দক হত্যার ব্যাপারটিকেও তিনি উচ্চাঙ্গের কথিকল্পনা বলে স্বীকার করতে পারেন নি। তমসা ও মুরলার পরিকল্পনা ও ‘ছায়াসীতা’ অংশকে দ্বিজেন্দ্রলাল ভবভূতির কাব্যপ্রতিভার সর্বোত্তম সিদ্ধি হিসাবে নির্দেশ করেছেন।

বাংলা সমালোচনা-সাহিত্যের ইতিহাসে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কালিদাস ও ভবভূতি’ একটি মূল্যবান সংযোজন। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে থেকে সংস্কৃত সাহিত্য সমালোচনার যে নতুন ধারা, নতুন বিচারপদ্ধতি গড়ে উঠেছিল, দ্বিজেন্দ্রলালের এই সমালোচনাগ্রন্থটি তার মধ্যে একটি উল্লেখযোগ্য স্থানের অধিকারী। রবীন্দ্রনাথের ‘প্রাচীন সাহিত্য’ (প্রথম প্রকাশ ১৩১৪) প্রকাশের পর থেকে অনেকেই জাতসারে বা অজ্ঞাতসারে কবিকৃত বিচার ও ব্যাখ্যার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র পথ অবলম্বন করেছেন। তাঁর নিজের উক্তি থেকেই তাঁর দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় পাওয়া যায়। গ্রন্থটির শেষদিকে তিনি চন্দ্রনাথ বসুর ‘শকুন্তলাভ্যুত্থান’ (১২৮৮) ও রবীন্দ্রনাথের শকুন্তলাসম্পর্কিত আলোচনার প্রতি কটাক্ষ করেছেন :

“.. আমার শিক্ষা, বুদ্ধি ও ধারণা অনুসারে উভয় নাটকের দোষগুণ বিচার করিয়াছি। কোনও নাটকের আধ্যাত্মিক অর্থ বাহির করি নাই। অভিজ্ঞান-শকুন্তল নাটকের আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যাও নানা ব্যক্তি করিয়াছেন। কেহ বলিয়াছেন যে, দুঃস্বপ্ন ও শকুন্তলা আর কেহই নহে, পুরুষ ও প্রকৃতি। কেহ বা বলিয়াছেন, এ নাটকে দেখান হইয়াছে প্রেমে কাম মিলন সম্পাদন করিতে পারে না, তপস্বী তাহা লাভন করে। যে কেহ ইচ্ছা করিলে এই দুইখানি নাটকের শতপৃষ্ঠাব্যাপিনী আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা লিখিতে পারেন।...আমি এরূপ কষ্টকল্পিত আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যার

পক্ষপাতী নহি, এবং আংশিক সাদৃশ্যকে আধ্যাত্মিক বা আধিত্বাতিক কোন ব্যাখ্যাই বিবেচনা করি না।”

ষিজেঞ্জলালের শিল্পীমানসের মধ্যে একটি প্রোজ্ঞলব্ধি যুক্তিনিষ্ঠ মন ছিল, সেই মনের আলোকেই আলোচ্য বস্তু উদ্ভাসিত হয়েছে—তিনি কোনো আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা আরোপ করতে চান নি। তাই তাঁর সমালোচনার মধ্যেও বিচারের দিকটাই বড় হয়ে উঠেছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সমালোচনার বস্তুর রসব্যাখ্যাই প্রধান স্থান অধিকার করেছে। একে শুধু “কষ্টকল্পিত আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা” নাম দিয়ে উড়িয়ে দেওয়াও চলে না। কারণ সাহিত্য-সমালোচনার বিচারের মতো ব্যাখ্যারও একটি স্থান আছে।<sup>১১</sup> রবীন্দ্রনাথের সমালোচনার কবিত্বময়ের রসস্পন্দন লীলায়িত হয়ে উঠেছে। সমালোচনার বিষয় কবির হৃদয়রাগে রঞ্জিত হয়ে এক নূতন সৃষ্টিতে পরিণত হয়েছে। সংস্কৃত সাহিত্য সমালোচনার মধ্যেও রবীন্দ্রনাথের এই বৈশিষ্ট্য প্রকাশিত হয়েছে। সংস্কৃত সাহিত্য আলোচনা করতে গিয়ে তিনি পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ করতে বসেন নি, সমগ্রভাবে রসান্বাদন করেছেন। কালিদাসের কবিকৃতিকে তিনি কবিমন দিয়েই ব্যাখ্যা দিয়েছেন। কালিদাসের কাব্যজগৎ তাঁর রসিকচিন্তকে স্পন্দিত করেছে—সেই স্পন্দনের লীলামাধুরীই তাঁর সমালোচনার এক অপরিণীম লাভণ্যের সৃষ্টি করেছে। রবীন্দ্রনাথের সংস্কৃত সাহিত্য-সমালোচনার তাই সংস্কৃত সাহিত্য অবলম্বন করে তাঁরই রোমান্টিক কবিচিন্তের দীপ্তি উদ্ভাসিত হয়েছে।<sup>১২</sup> ষিজেঞ্জলালের সমালোচনাপদ্ধতি বস্তুনিষ্ঠ ও বিশ্লেষণ প্রধান, সেখানে বস্তুবিশ্লেষণই প্রাধান্য লাভ করেছে, লেখকের অন্তর্গূঢ় মানসলীলার রস সেখানে প্রধান হয়ে ওঠে নি। কিন্তু যুক্তিনিষ্ঠ বিশ্লেষণে ও মৌলিক চিন্তার স্পষ্টতায় ষিজেঞ্জলালের এই সমালোচনা-গ্রন্থটির মূল্য অস্বীকার করা যায় না।

১১। “As already implied, criticism may be regarded as having two different functions—that of interpretation and that of judgment.”

—An Introduction to the Study of Literature : Hudson, Page 267.

১২। “প্রাচীন সাহিত্যের সমালোচনার রবীন্দ্রনাথ কেবলই যে প্রাচীন সাহিত্যকে নূতন নূতন করিয়া সৃষ্টি করিয়া লইয়াছেন, তাহার একটা প্রধান কারণ এই যে, রবীন্দ্রনাথ মুখ্যতঃ রোমান্টিক কবি, রোমান্টিক মনের কাছে দূরত্বের অশেষ আবরণে রহস্তময় অতীত সর্বদাই মহিমাযিত। অতীতের এই মহিমা কিছুটা থাকে হরত বস্তুর ভিতরে, কিছুটা সৃষ্টি করিয়া লয় বর্তমান-বিশ্ব কবির জীবন চিন্তা।”

—বাংলা সাহিত্যের একদিক ( দ্বিতীয় সং ) : শশিভূষণ দাঁশস্ত, পৃঃ ১৮-৩১৮৪।



॥ ৪ ॥

সাময়িক পত্রিকায় বিভিন্ন সময়ে প্রকাশিত গল্পরচনাগুলিকে দ্বিজেন্দ্রলাল একত্রিত করে ‘চিন্তা ও কল্পনা’ নাম দিয়ে প্রকাশ করতে চেয়েছিলেন। মুদ্রণকার্য অনেকখানি অগ্রসরও হয়েছিল, কিন্তু গ্রন্থটি প্রকাশের পূর্বেই তাঁর মৃত্যু ঘটে। পরবর্তীকালে বহুমতী-সাহিত্যমন্দির থেকে প্রকাশিত দ্বিজেন্দ্রগ্রন্থাবলীতে দ্বিজেন্দ্রলালের এই বিচ্ছিন্ন প্রবন্ধগুলির মধ্যে অধিকাংশই সংকলিত হয়েছিল। আলোচ্য গ্রন্থটিতে ১২২০ সাল থেকে ১৩২০ সাল পর্যন্ত এই ত্রিশ বৎসর কালের বিচ্ছিন্ন গল্পরচনাগুলিই একত্রিত করা হয়েছিল। নব্যভারত, ভারতী, সাহিত্য, বঙ্গদর্শন, প্রবাসী, নাট্যমন্দির, বাণী, জন্মভূমি, ভারতবর্ষ প্রভৃতি পত্রিকায় তাঁর এই রচনাগুলি প্রথম প্রকাশিত হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের বিচ্ছিন্ন গল্পরচনাবলীকে মোটামুটি তিনটি শ্রেণীতে ভাগ করা যায় : (ক) সামাজিক ও রাজনৈতিক প্রবন্ধ, (খ) সাহিত্য-সংস্কৃতিবিষয়ক প্রবন্ধ, (গ) বিবিধ হাস্যরসাত্মক গল্পরচনা।

বিলাত-যাত্রার পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলাল ‘নব্যভারত’ পত্রিকায় দুটি প্রবন্ধ লিখেছিলেন। যতদূর জানা যায় ‘বাগ্মী ও সংবাদপত্র’ ( চৈত্র ১২৮৯, আর্ঘ্যদর্শন ) প্রবন্ধটিই দ্বিজেন্দ্রলালের সবপ্রথম গল্পরচনা। দ্বিজেন্দ্রলালের দেওঘর-প্রবাস তাঁর সাহিত্যিক জীবনের উন্মেষলগ্নের একটি প্রধান ঘটনা। এই সময়েই তাঁর রচনাবলী সবপ্রথম পত্রিকায় প্রকাশিত হয়। এই সময়ে লেখা ‘প্রেম কি উন্নততা’ প্রবন্ধটিতে (নব্যভারত, পৌষ, ১২২০) দ্বিজেন্দ্রলাল প্রেমের স্বরূপ ও প্রকৃতিকে বিশ্লেষণ করেছেন। প্রবন্ধকারের মতে প্রেম কর্তব্যের বিবোধী নয়—“অহুবাগ কর্তব্যের শত্রু নহে। বরং অহুবাগই কর্তব্যের প্রাণ।” কর্তব্যের মূলে প্রেম না থাকলে সে কর্তব্যপালন সম্পূর্ণ হয় না। ক্ষমতালিপ্সা ও যশোলিপ্সার সঙ্গে তিনি প্রেমকে তুলনা করেছেন। তাঁর মতে প্রেমের শক্তি ক্ষমতালিপ্সা ও যশোলিপ্সার চেয়ে অনেক বড়—“...অহুবাগের গতি অপ্রতিহত। ইহার শক্তি অদম্য, অনিবার্য। অহুবাগ মৃত্যুকে আলিঙ্গন করিতে কুণ্ঠিত নহে। কারণ অহুবাগ ক্ষমতাকাজী ও যশোলিপ্সার ত্রায় পরিণামদর্শী নহে।” অহুবাগহীন কর্তব্য শুষ্ক ও নীরস। প্রেম বিবেচনার চেয়েও বড়। প্রেম উন্নততা নয়, যদি তা আদৌ উন্নততা হয় তবে সে উন্নততাও অপার্থিব। দ্বিজেন্দ্রলালের এই প্রথম যুগের প্রবন্ধটি অপরিণত মনের ভাবোচ্ছ্বাসে পূর্ণ। মনে হয় যেন তিনি উচ্চমঞ্চে বসে পাঠকসাধারণকে সোধোন করে কিছু শিক্ষা দিচ্ছেন—অস্তুত, রচনারীতিটি তেমনি। বক্তব্য তেমন কিছুই নয়, শুধু স্বলভ ভাবোচ্ছ্বাস ও কেন্দ্রীভূত ভাষায় তাকে বাড়িয়ে তোলা হয়েছে। প্রবন্ধটিতে ঐ যুগের প্রবন্ধরচয়িতাদের, বিশেষত কালীপ্রসন্ন ঘোষের (১৮৪৩—১৯১১) রচনারীতির প্রভাব আছে, কিন্তু কালীপ্রসন্ন

মননশীলতা এখানে অল্পপস্থিত। “হৃদয় ও মন” প্রবন্ধটিও (নব্যভারত : ভাদ্র, ১২২০) অনেকটা এই জাতীয়। বক্তব্যকে স্মৃতি ও হৃদয় না করে স্মলভ ভাবোচ্ছাসের দ্বারা তাকে আচ্ছন্ন করে ফেলা হয়েছে।

বিলাত থেকে ফিরে আসার পর প্রথম দিকে প্রধানত ‘ভারতী’ পত্রিকাতেই তাঁর রচনাবলী প্রকাশ করেন। ‘নূতন ও পুরাতন’ (ভারতী : পৌষ, ১৩০২) প্রবন্ধের মধ্যে লেখক নানা উদাহরণ দিয়ে পুরাতনের বিদায় ও নূতনের আগমন প্রমাণিত করেছেন। পুরাতন যে ‘বিশুদ্ধ মন্দ’ এ কথাও তিনি স্বীকার করেন না। পুরাতনের প্রতি লেখকের মোহও কম নয় : “পুরাতনের গাভীর্থ-মাধুর্য-সৌন্দর্যগুলি যদি ধরিয়৷ রাখিতে পারা যাইত, উনবিংশ শতাব্দীর সভ্যতার এই উদ্যম বিকাশের সহিত যদি গ্রীসীয় স্থপতিকার্য, ইটালীয় ভাস্কর্য ও চিত্রশিল্প, জার্মানীর সঙ্গীত ও ইংলণ্ডের কবিত্ব মিলাইতে পারা যাইত।” তবু নূতনই যে জীবনের অগ্রগতি এ কথাও তিনি অস্বীকার করেন নি। প্রবন্ধটির মধ্যে হিন্দুধর্মের বক্ষণশীলতাকে তীব্রভাবে আক্রমণ করা হয়েছে। বিলাত থেকে ফিরে আসার পর দ্বিজেন্দ্রলালকে যে সামাজিক নির্ধাতন ভোগ করতে হয়েছিল, তার একটি তীব্র প্রতিক্রিয়াই এই প্রবন্ধটির মধ্যে আত্মপ্রকাশ করেছে। তিনি স্পষ্টভাবেই বলেছেন : “হিন্দুজাতির জাতীয়ত্ব অনেককাল গিয়াছে। হিন্দুধর্মের ক্রিয়াকলাপ মাত্র অবশিষ্ট আছে। শিক্ষিত হিন্দু হাজার টিকি বাধুন, ফোটা কাটুন, ভগবদগীতার পাতা উল্টান, সে কেবল ইংরাজ বিধেবিতা বা আপনার জিনিষে মমতার নামাস্তর মাত্র।” প্রবন্ধটির আরম্ভ একটু নূতন ধরনের, গল্পছলে শুরু করা হয়েছে,—কিন্তু ক্রমশ লেখক গম্ভীর হয়ে উঠেছেন। প্রবন্ধের দ্বিতীয়াংশটিতে কিছু পুনরুক্তিদোষ ঘটেছে। তবে বক্ষিময়ূগের প্রবন্ধরচয়িতাদের রচনারীতি ও ভাষার প্রভাবকে তিনি এখানে কাটিয়ে উঠেছেন।

‘ইংরাজি ও বাঙ্গালা পোশাক’ প্রবন্ধটিতে (ভারতী : চৈত্র, ১৩০২) লেখক ইংরাজি ও বাংলা পোশাকের তুলনামূলক আলোচনা করেছেন। অবস্থাভেদে ও দেশকালভেদে তিনি পোশাক পরিবর্তনের প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করেছেন। তাঁর মতে সৌন্দর্যের দিক থেকে বাঙালীর পক্ষে ধুতি-চাদরই শ্রেষ্ঠ পোশাক, তবে স্ববিধা ও সভ্যতার জগৎ ‘পিরগে’র দরকার। তিনি কোট-প্যাণ্টেরও স্ববিধা-অস্ববিধার কথা বলেছেন। অবস্থার সঙ্গে অঙ্গত বেশভূষা সম্পর্কে মন্তব্য করতে গিয়ে তিনি বক্ষিমচন্দ্রকেও রেহাই দেন নি : “তথাপি আশ্চর্যের বিষয় এই যে, ইহা অপেক্ষাও হাস্তকর ব্যাপার ‘শান্তি’ নামী বীর বঙ্গনারীর মাড়ী পরিয়া অস্বারোহণ ও মলের গুঁতা দিয়া অশ্বপরিচালনার কিছুতত্ত্ব বক্ষিমবাবুর শ্রাঘ একজন হুনিপুণ সৌন্দর্যতত্ত্বজ্ঞ

‘আর্টিস্টের’ হৃদয়ঙ্গম হইল না।” এই প্রসঙ্গে ‘বিলাত প্রবাস’ পত্রপুঞ্জের মধ্যেও দ্বিজেন্দ্রলালের পোশাক সম্পর্কিত আলোচনা উল্লেখযোগ্য। পরবর্তীকালে অবশ্য ‘হালির গান’-এ তিনি বাঙালীর পোশাক-পরিচ্ছদগত সাহেবীমানাকে ব্যঙ্গই করেছেন।

‘মানভিক্ষা’ প্রবন্ধটির (ভারতী : কার্তিক, ১৩০২) মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক চিন্তার সঙ্গে রাজনৈতিক চিন্তারও কিছু পরিচয় পাওয়া যায়। মৌখিক স্বদেশ-হিতৈষণা ও বক্তৃতাসর্বস্ব দেশপ্রেমের আদর্শকে তিনি ব্যঙ্গই করেছেন। পূর্বপুরুষের দোহাই দিয়েই নিজেদের লুপ্ত সম্রম ফিরিয়ে আনা সম্ভব নয়—লজ্জাজনক শূন্যগর্ভ আত্মপ্রচার আত্মাবমাননার নামাস্তর মাত্র। এই প্রসঙ্গে লেখকের একটি মন্তব্য লক্ষণীয় : “প্রতাপসিংহের স্বদেশাত্মরাগ টাউন হলে বক্তৃতা করিয়া বা খবরের কাগজে লিখিয়া প্রমাণ করিতে হয় নাই ; তাহার স্বার্থভাগ্যই তাহার জীবন্ত জাগ্রত অকাট্য প্রমাণ।”

‘জাতিভেদ’ প্রবন্ধে ( সাহিত্য : জ্যৈষ্ঠ, ১৩১৪ ) দ্বিজেন্দ্রলাল জাতিভেদের স্বপক্ষে তথা বিপক্ষে নানা যুক্তি দেখিয়েছেন। বাদী ও প্রতিবাদীর যুক্তিগুলি তিনি সূত্রাকারে ও বিশ্লেষণের সঙ্গে শাক্তিয়েছেন। প্রবন্ধের শেষ দিকে তিনি দুই বিরুদ্ধ মতের মধ্যে একটি সমন্বয় সৃষ্টি করার চেষ্টা করেছেন। ইংরেজদের সঙ্গে হিন্দুদের জাতীয় ভাবাদর্শের কোনো মিল নেই, স্বতরাং পাশ্চাত্য সভ্যতার দিকে চেয়ে ও অন্য কোনো বিচার না করে জাতিভেদের শুধু দোষকীর্তন করলেই চলবে না—প্রবন্ধকার এই মত পোষণ করেন। তিনি বলেছেন : “এক জাতির পক্ষে যা হিতকর, আর এক জাতির পক্ষে তা হিতকর নাও হতে পারে।” কিন্তু এ কথাও বলেছেন : “তবে জাতিভেদ এখন যেভাবে বর্তমান আছে, সেভাবে সে কখনই থাকতে পারে না।...আমাদের উদ্দেশ্য হওয়া উচিত ধীরে ধীরে জাতিভেদকে সঙ্গততর ভিত্তির উপর খাড়া করা।”

দ্বিজেন্দ্রলাল ‘নেতা ও নেতৃত্ব’ ( শক্তি : ১২২০ ) নাম দিয়েও একটি সম-<sup>সম্ভবত</sup> রাজনীতিসম্পর্কিত প্রবন্ধ লিখেছিলেন।<sup>১০</sup> ‘অবরোধ প্রথা’ নামক আর একটি সামাজিক প্রবন্ধের কথাও দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার দেবকুমার রায় চৌধুরী উল্লেখ

১০। “১৮৮০ সনের ২৮শে অক্টোবর দ্বিজেন্দ্রলাল বেণেরে ‘হরতি’-সম্পাদক বোগীন্দ্রনাথ বহুকে লিখিয়াছিলেন :—“I have written an article on নেতা and নেতৃত্ব in the শক্তি...It is in the last no of the শক্তি।”

—সাহিত্য-সাধক চরিতমালা ( বট খণ্ড ) গ্রন্থসংখ্যা ৬৯ : ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়।

করেছেন।<sup>১৪</sup> তিনি সেই অসম্পূর্ণ প্রবন্ধের যেটুকু উদ্ধার করেছেন, তা থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক মতামতের পরিচয় পাওয়া যায়। এই প্রবন্ধে তিনি অবরোধ প্রথাকে সমর্থন করতে পারেন নি—মেয়েদের স্বায়মনের বিকাশের জন্ত এই প্রথার যথোচিত পরিবর্তনের কথা বলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় ও নাটকেও অনেক সামাজিক মতামতের পরিচয় পাওয়া যায়। প্রবন্ধগুলিতে তারই প্রতিধ্বনি শোনা যায়।

দ্বিজেন্দ্রলাল সাহিত্য ও সংস্কৃতি সম্পর্কেও কয়েকটি প্রবন্ধ লিখেছিলেন। বিলাত থেকে ফিরে আসার পর দ্বিজেন্দ্রলাল ‘ইংরাজি ও হিন্দু সঙ্গীত’ (ভারতী; বৈশাখ, ১৩০৩) নামে একটি মূল্যবান প্রবন্ধ রচনা করেন। প্রবন্ধটি ইংরেজি ও হিন্দু সঙ্গীতের একটি তুলনামূলক সমালোচনা। প্রবন্ধটির প্রথমে লেখক তাঁর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার কথা বলেছেন—ইংরেজি গানের উপর তাঁর ‘আন্তরিক ঘৃণা’ ছিল, কিন্তু ধীরে ধীরে বিরাগ অহুরাগে পরিণত হয়েছিল। প্রবন্ধটিতে সংক্ষেপে অথচ সুন্দর কয়েকটি উপমার সাহায্যে তিনি বক্তব্যটিকে সাজিয়েছেন। ইংরেজি ও হিন্দু সঙ্গীত—দুদিকেই তাঁর অধিকার কতখানি ছিল তার প্রমাণ এই প্রবন্ধটি। দ্বিজেন্দ্রলাল যখন এই প্রবন্ধটি রচনা করেন, তখনও বাংলা সাহিত্যে যথার্থ সঙ্গীত-সমালোচনার শৈশবকাল মাত্র। কিন্তু সেই সময়েই তিনি প্রাচ্য-পাশ্চাত্য সঙ্গীত-সমালোচনায় মনস্তিতার পরিচয় দিয়েছেন। কতকগুলি পারিভাষিক শব্দ না এনে তিনি উপমা ও উৎপ্রেক্ষার দ্বারা বক্তব্যকে সাহিত্যিক প্রবন্ধের উপযুক্ত করে তুলেছেন।

‘বঙ্গলার রঙ্গভূমি’ (ভারতী: মাঘ, ১৩০২), ‘অভিনেতার কর্তব্য, (নাট্যমন্দির: ভাদ্র, ১৩১৭) প্রবন্ধ দুটি প্রধানত দ্বিজেন্দ্রলালের মঞ্চসম্পর্কিত অভিজ্ঞতার উপর প্রতিষ্ঠিত। এর মধ্যে প্রথম প্রবন্ধটির একটি ঐতিহাসিক গুরুত্ব আছে। প্রবন্ধটিতে তৎকালীন রঙ্গালয়ের একটি প্রধান সমস্তার আলোচনা করা হয়েছে। তখনকার দিনে অনেক ভদ্রলোকই থিয়েটার যাওয়ার বিরোধী ছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালও তাঁদের মতামতকে একেবারে অস্বীকার করেন নি—তিনি বলেছেন যে এতে যুবকদের নৈতিক বিকৃতির সম্ভাবনা দেখা দিতে পারে। কিন্তু এর জন্ত রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষদের দোষ দেওয়া যায় না। জী-চরিত্র বর্জন করা সম্ভব নয়, অথচ পুরুষ বা বালকের দ্বারাও জী-ভূমিকায় অভিনয় করালে নানা সমালোচনার সম্মুখীন হতে হয়, অভিনয়ও ক্ষয় না। অথচ ‘শিক্ষিতা’ সংযতা, দৃঢ়চরিত্রা কুলনাক্ষীয়াও রঙ্গালয়ে যোগ দিতে সম্মত হন না। এর ফলে রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষদের বাধ্য হয়ে ‘নিবিদ্ধ

থেকে অভিনেত্রী সংগ্রহ করতে হয়।<sup>১৫</sup> দ্বিতীয়ত, থিয়েটারের কল্যাণে এই শ্রেণীর নারীদের কিছু স্বাধীন জীবিকার ব্যবস্থাও হয়েছে। কিন্তু বিজ্ঞেন্দ্রলাল বালকদের থিয়েটারে যাওয়া বাঞ্ছনীয় বলে মনে করেন নি। যুবকদের মধ্যে যদি কারো থিয়েটার দেখে চিত্তবিকৃতি ঘটে তা হলে দোষ যুবকেরই। বিজ্ঞেন্দ্রলাল মনে করেন যে “থিয়েটার বঙ্গীয় যুবকের morality-র একরকম safety valve স্বরূপ কার্য করে।” প্রবন্ধটিতে তিনি ‘অভিনেত্রীকূল’কে লোপ না করে, যুবকদের মধ্যেও নৈতিক শিক্ষার প্রবর্তন করতে বলেছেন। প্রবন্ধটি মূলত রঙ্গালয়ের অধ্যক্ষদের স্বপক্ষে বলা হলেও তৎকালীন রঙ্গমঞ্চের একটি যথার্থ চিত্র পাওয়া যায়—একটি প্রধান সমস্তার উপরেই তিনি আলোকপাত করেছেন।

কবি নবীনচন্দ্রের প্রতি বিজ্ঞেন্দ্রলালের অসাধারণ শ্রদ্ধা ছিল, এই শ্রদ্ধার ফলেই ‘ভারাবাহী’ নাটকের পাণ্ডুলিপি নবীনচন্দ্রকে পাঠিয়ে দিয়ে তিনি তাঁর মতামত চেয়েছিলেন। নবীনচন্দ্রের মৃত্যুর পর রামমোহন লাইব্রেরিতে যে স্মৃতিসভা অনুষ্ঠিত হয়, বিজ্ঞেন্দ্রলাল তার সভাপতিত্ব করেন। সভাপতির লিখিত ভাষণটি ‘নবীনচন্দ্র’ নাম দিয়ে মুদ্রিত হয় (সাহিত্য : মাঘ, ১৩১৫)। প্রবন্ধটিকে নবীনচন্দ্রের প্রতিভার সামগ্রিক আলোচনা বলা যায় না। তিনি হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্রের কাব্যপ্রতিভাকে বিস্তৃতভাবে তুলনা করেন নি, কিন্তু সামান্য একটি মন্তব্য থেকেই হৃদয়ের প্রতিভার স্বাতন্ত্র্য উপলব্ধি করা যায় : “...আমার যতদূর স্মরণ হয়, তখনকার পত্তন রচয়িতারা হেমবাবুর তুরীনিনাদের অপেক্ষা নবীনচন্দ্রের এশ্রাজের বাক্যরই সমধিক ভালবাসিতেন এবং তাহার অমূল্যকরণ করিতেই সমধিক প্রয়াসী হইতেন।” বিজ্ঞেন্দ্রলাল প্রসঙ্গক্রমে নবীনচন্দ্রের ‘পলাশীর যুদ্ধ’ কাব্যের কথা উল্লেখ করেছেন। নবীনচন্দ্রের কাব্যের ঐতিহাসিকত্ব সম্পর্কে বিরোধী সমালোচকদের কথার জবাব দিয়েছেন : “নবীনবাবু কবি ছিলেন, তিনি ঐতিহাসিক তত্ত্বের আবিস্কার করিতে বসেন নাই।” ‘নবীনচন্দ্র’ প্রবন্ধটিতে বিজ্ঞেন্দ্রলাল নবীনচন্দ্রের কাব্যপ্রতিভার আলোচনা না করে তাঁর সঙ্গে নবীনচন্দ্রের ব্যক্তিগত সম্পর্কেই সশ্রদ্ধভাবে স্মরণ করেছেন।

১৫। তখনকার দিনে অভিনেত্রী সংগ্রহের ব্যাপারটি যে কেমন মারাত্মক ব্যাপার ছিল, তার বর্ণনা দিয়েছেন একজন নট ও নাট্যকার :

“এই অভিনেত্রী অন্বেষণ যাপদেশেই এই সহরের কোন নিষিদ্ধ পল্লীতে প্রথম পাদক্ষেপ করিতে সাহসী হই। এইরূপ ঘৃণিত পল্লীতে প্রবেশ আর পল্লীর রকমারি বাজীর চৌকাঠ ডিঙান, ইহার মধ্যে যে কি সন্দেশ, কি ভয় এবং সর্বোপরি কি ঘৃণা সহজেই মনকে মলিন ও মুখকে আরক্তিম করিয়া তুলিত, তাহা—  
ভগবান স্বপ্ন—পতিভার উদ্ধারকামী কোন সন্তান ভক্তসন্তানকে যেন ঐকিয়া দিখিতে না হয়।”—রঙ্গালয়ে  
ত্রিশ বৎসর : অপারেশন মুখোপাধ্যায়, পৃঃ ১২-১৩।

রবীন্দ্রনাথের সুবিখ্যাত উপন্যাস ‘গোরা’ প্রকাশিত হওয়ার পর দ্বিজেন্দ্রলাল তার একটি সমালোচনা লেখেন (বাণী : আশ্বিন-কার্তিক, ১৩১৭)। প্রবন্ধটি ‘গোরা’ উপন্যাসের একটি প্রশংসামূলক আলোচনা। প্রবন্ধকার প্রধানত ‘গোরা’ উপন্যাসের চরিত্রগুলির উপরেই তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখেছেন। জন্মবৃত্তান্ত জানার পর ‘গোরা’ চরিত্রের পরিবর্তনটিকে সমালোচক বিশ্বয়মিশ্রিত শ্রদ্ধার সঙ্গে আলোচনা করেছেন—  
 “কবি অসামান্য কৌশলে দেখাইয়াছেন যে, এরূপ স্বার্থসেবা কি জীর্ণভিত্তি !”  
 দ্বিজেন্দ্রলাল প্রবন্ধের শেষে রবীন্দ্রনাথের মূল লক্ষ্যটির কথাও আলোচনা করেছেন। কিন্তু গোরা উপন্যাসে সামাজিক ও ধর্মনৈতিক যত বিতর্কই থাক না কেন, এ সবকে ছাপিয়ে তা অনন্তসাধারণ শিল্পকর্মেই পরিণত হয়েছে।

‘খুকুমণির ছড়া’ (প্রদীপ : অগ্রহায়ণ, ১৩০৬) প্রকৃতপক্ষে একটি পুস্তক-সমালোচনা (Book-review)। বইটি বাংলাদেশের সুপ্রচলিত ছেলেভুলানো ছড়ার একটি সঙ্কলন। প্রবন্ধটির রচনারীতির মধ্যে একটি সহজভাব ও কোমলতা আছে, যা বিষয়ের সম্পূর্ণ অমূল্য। সমালোচক ছড়াগুলির কাব্যগুণ বিশ্লেষণ করেন নি—কিন্তু শিশুমনের বিচিত্র আকাজক্ষার একটি সহজ-সুন্দর পরিচয় দিয়েছেন। ছড়াগুলিকে তিনি বিষয়ানুসারে নানাভাগে ভাগ করেছেন। রবীন্দ্রনাথ ‘লোক-সাহিত্য’ (১৩১৪) গ্রন্থে এই জাতীয় রচনা সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে ছড়া বা রূপকথার জগৎটিকে তাঁর সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম কবিকল্পনার সাহায্যে রূপায়িত করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল বস্তুবিচার করেছেন বটে, কিন্তু বস্তুকে হৃদয়ের রঙে রঞ্জিত করতে পারেন নি—তাই এই জাতীয় আলোচনা যত সুন্দরই হোক না কেন, ‘নূতন সৃষ্টি’ হয়ে উঠতে পারে নি।

‘উপমা’ প্রবন্ধটিতে (সাহিত্য : বৈশাখ, ১৩১৪) দ্বিজেন্দ্রলাল উপমা সম্পর্কেই আলোচনা শুরু করে, রূপক এবং দুর্বোধ্য কাব্য প্রসঙ্গে প্রবন্ধটি শেষ করেছেন। শ্রেষ্ঠ কবিদের কাব্যে অনেক সার্থক উপমা আছে, কিন্তু “যদি এই কবিগণ কেবল উপমা-সর্বস্বই হতেন, তাহলে তাঁরা কবি হতেন না।” লেখক উপমার প্রয়োজনীয়তাকে তিনভাগে ভাগ করেছেন—প্রথমত, উপমার দ্বারা ভাবকে স্পষ্ট করা যায়; দ্বিতীয়ত, উপমার দ্বারা প্রাকৃতিক নিয়মের একটি সামঞ্জস্য দেখানো হয়; তৃতীয়ত ‘সুন্দর সৌন্দর্য’ হিসাবেও উপমার ব্যবহার করা হয়। তৃতীয় শ্রেণীর উপমার উদাহরণ হিসাবে লেখক ‘শেলীর ‘স্বাইলার্ক’ ও শিবনাথ শাস্ত্রীর ‘পুষ্প’-এর কথা উল্লেখ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল পৃষ্ঠপ্রবন্ধে উপমা ব্যবহারের পূর্ণপাঁত্তি ছিলেন না—তাঁর মতে প্রবন্ধের ভাষা হবে উপমাবিহীন ও যুক্তিপ্ৰধান :...“যদি উৎকৃষ্ট প্রবন্ধ লেখক (যেমন এমার্সন স্পেন্সার, মিল, রস্কিন ইত্যাদি; কার্ল হাইল গণ্ডে কবি ছিলেন।)

তাঁরা মোটেই উপমাশ্রিয় নন। আমাদের দেশের দু'একজন প্রবন্ধ রচয়িতা বড়ই উপমা ব্যবহার করেন।" প্রবন্ধের ভাষা যুক্তির ভাষা হওয়ার প্রয়োজন, 'অলঙ্কারের আতিশয্য বক্তব্যকে অনেক সময় আচ্ছন্ন করে। কিন্তু গল্প যেখানে কবিতার সমভূমিতে আরোহণ করে সেখানে গল্পের চলাচল ছন্দেও স্বাভাবিকভাবে অলঙ্কারে নূপুর বেজে ওঠে—রবীন্দ্রনাথের অনেক প্রবন্ধেই গল্পের এই রাজরাজেশ্বর মূর্তি চোখে পড়ে। প্রবন্ধটির শেষ দিকে দ্বিজেন্দ্রলাল রূপক আলোচনা প্রসঙ্গে দুর্বোধ্য ও অস্পষ্ট কাব্যের কথা উল্লেখ করেছেন : “অনেক ব্রাউনিং শিশু এই রূপক লিখবার জন্য বড়ই ব্যস্ত। ইচ্ছা করলে সোজা কথায় বক্তব্যটি প্রকাশ করতে পারতেন। কিন্তু করবেন না। তাঁরা কবিতাকে দুর্জয় করে একটি আহ্বাদ উপভোগ করেন।”—এ হল দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যাদর্শের কথা, এবং ‘ব্রাউনিং’ শিশু”টি যে রবীন্দ্রনাথ ছাড়া আর কেউ নন, তাও বেশ বোঝা যায়। রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যাদর্শের পার্থক্য ও মতবিরোধ তখনকার বাংলাদেশের এক ঐতিহাসিক ঘটনা। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে এই সাহিত্যিক মতবিরোধ সম্পর্কিত প্রবন্ধগুলি থেকে (‘কাব্যের অভিব্যক্তি’ প্রবাসী; কাটিক, ১৩১৩; ‘কাব্যের উপভোগ’, বঙ্গদর্শন, মাঘ, ১৩১৪; ‘কাব্য নীতি’; সাহিত্য, জ্যৈষ্ঠ, ১৩১৬) দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যাদর্শের পরিচয় পাওয়া যায়। [এ সম্পর্কে ‘রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল’ নামক অধ্যায়টিতে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে]।

## ॥ ৫ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের কয়েকটি হাশ্বরসাত্মক গল্পরচনা আছে। তাঁর সর্বপ্রথম ব্যঙ্গ-বিদ্রোপাত্মক গল্পরচনা ‘একঘরে’। ‘একঘরে’ নির্মম স্রাটায়ার। এই পুস্তিকাটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষা সময় সময় সংযমের মাত্রা অতিক্রম করেছে। ‘একঘরে’ পুস্তিকার কোনো সাহিত্যিক মূল্য নেই—কিন্তু বিদ্রোপাত্মক রচনায় দ্বিজেন্দ্রলালের যে প্রবণতা ছিল, তা অস্বীকার করা যায় না। তখনকার কোনো কোনো পত্রিকা দ্বিজেন্দ্রলালের বিদ্রোপরসৃষ্টির ক্ষমতার কথাও উল্লেখ করেছেন।<sup>১৬</sup> ‘চিন্তা ও কল্পনা’র মধ্যে ‘বক্তৃতার সমালোচনা’ ও ‘বক্তৃতার নমুনা’ নামক দুটি ছোট ছোট রসরচনা সংকলিত হয়েছে। রচনা দুটির মধ্যে গভীর স্তরে উদ্ভট তথ্য পরিবেশন করা হয়েছে। আমাদের

১৬। “জার্বাবর্ত্ত” এই পুস্তকের ভাষার বোঝ দেখাইয়াছেন—মতের প্রতিবাদ করিয়াছেন, কিন্তু স্বীকার করিয়াছেন—এ পুস্তকে ‘দ্বিজেন্দ্রলালের পরিহাস-ক্ষমতার—বিদ্রোপপ্রিয়তার বিশেষ পরিচয় পাওয়া যায়।”—দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ বোষ, পৃঃ ৪২-৪৩।

উৎকট গবেষণাবৃত্তি ও উদ্ভট পাণ্ডিত্যকে স্লেষাত্মক মন্তব্যের সাহায্যে ব্যঙ্গ করা হয়েছে। অসমাপ্তকর তথ্যের বিচিত্র সংমিশ্রণে লেখক হাস্যরস সৃষ্টি করেছেন। লেখক ইচ্ছা করেই রচনারীতিকে অস্পষ্ট ও হুবোধ্য করে তুলেছেন। বস্তুমচন্দ্রের ‘লোকরহস্য’ গ্রন্থের প্রভাব আছে, কিন্তু ‘লোকরহস্য’র ঔজ্জ্বল্য, তীক্ষ্ণ রসবোধ ও শিল্পধর্ম এখানে অল্পপস্থিত।

‘গল্পের নমুনা’ (সাহিত্য : চৈত্র, ১৩০৬) ও হরিপদর ধ্রুপদ শিক্ষা (ভারতবর্ষ : ভাদ্র, ১৩২০)—এই দুটি রচনা ছোটগল্পের চণ্ডে লেখা, কিন্তু ঠিক ছোটগল্পও নয়। ছোটগল্পের মত আখ্যায়িকা আছে বটে, কিন্তু পুরোপুরি গল্পরসের আশ্বাদন নেই—একটি সতর্ক সমালোচনাত্মক দৃষ্টি গল্প দুটিকে জমিয়ে তুলতে দেয় নি। ‘গল্পের নমুনা’ রচনাটিতে সম্ভবত তৎকালীন স্থলভ মিলনবিরহপূর্ণ রোমান্টিক আখ্যায়িকাকে ব্যঙ্গ করা হয়েছে—নীলমণি ও পাঁচির কাহিনী উপলক্ষ মাত্র। গল্পের শেষে লেখক বলেছেন ; “পাঁচির সম্বন্ধে এই বক্তব্য যে, নভেলে হইলে যেরূপ বিচ্ছেদান্তে হয়—নীলমণির সহিত তাহার বিবাহ হইত, অথবা সে যোগিনী হইয়া হিমালয়ের প্রান্তদেশে একাকিনী যোগাভ্যাস করিত, সেরূপ করিল না। তাহার যথাসময়ে অসমাপ্তে বিবাহ হইয়া গেল এবং সে পরিশেষে পঞ্চ পুত্রকন্যার মাতা হইয়া পতিব্রতা হইয়া, সংসারধর্ম প্রতিপালন করিতে লাগিল।”—লেখকের এই স্লেষাত্মক উপসংহারটি তাঁর বক্তব্য ও মনোভাবকে স্পষ্ট করে তুলেছে।

‘হরিপদর ধ্রুপদ শিক্ষা’ও একটি পূর্ণাঙ্গ গল্প নয়,—হাস্যরসাত্মক নকশা। হরিপদর ধ্রুপদ শিক্ষাকে কেন্দ্র করে তার সম্ভব অসম্ভব সমস্ত অসঙ্গতির রন্ধপথ আবিষ্কার করা হয়েছে। ঘটনাগুলিকে কিছু অতিরঞ্জিত করে পরিহাসরসকে ঘনীভূত করে তোলা হয়েছে। হরিপদর ধ্রুপদের খ্যাতি সম্পর্কে লেখক বলেছেন : “হরিপদর ধ্রুপদের খ্যাতি ক্রমে ক্রমে দেশ-দেশান্তরে ছড়াইয়া পড়িল। মাতারা ছেলে কাদিলে বলিত, “ঐ আসছে হরিপদ।” অমনই সে আসিয়া মাতৃবক্ষে মুখ লুকাইত। এক প্রোতা জীলোককে ভূতে পাইয়াছিল। হরিপদর গান শুনিয়া সে আশ্রয় পরিত্যাগ করিল ; দূরে—আশ্রকাননে এক বেলবৃক্ষে নিজের বাসস্থান স্থির করিল।” সম্ভব-অসম্ভব যে কোন অবস্থা সৃষ্টি করতে লেখকের বাধে না। গল্প বলা লেখকের উদ্দেশ্য নয়, আসল লক্ষ্য হল ঘটনাকে চূড়ান্তরূপে অসঙ্গত ও উদ্ভট করে তোলা। গল্পটির শেষাংশে তাই অযথা জটিলতার সৃষ্টি করা হয়েছে—“বিভূক্ত গল্প” হিসাবে বিচার করলে দেখা যাবে যে এই অংশটিই গল্পরসকে ব্যাহত হয়েছে। কিন্তু লেখক চেয়েছেন কতকগুলি হাস্যকর পরিস্থিতি সৃষ্টি করতে। তবু শেষদিকটা যেন



মাত্রা ছাড়িয়ে হান্তরসের স্বতঃস্ফূর্ত প্রবাহকে বাধা দিয়েছে—উদ্ভাবনগুলিও কিছু কষ্টকল্পিত বলে মনে হয়।

দ্বিজেন্দ্রলালের লঘু গুরু গন্তরচনাবলীর মধ্যে ‘ছত্র-মহিমা’ (ভারতবর্ষ : শ্রাবণ ১৩২০) ও ‘টাকের জয়’ (নব্যভারত : শ্রাবণ, ১৩১৮) রচনা দুটি হান্তরসিক কবির বিশিষ্ট সৃষ্টি। রচনা দুটিকে বস্তুনিষ্ঠ প্রবন্ধ বলা যায় না—বিষয়গৌরবও কিছুই নেই। সামান্য একটি ছাতা ও টাক অবলম্বন করে লেখক নানাভাবে তাঁর বক্তব্যকে পরিবেশন করেছেন। এখানে বক্তব্যও এমন কিছু নয়, নিতান্ত গোঁপ বললেও হয়, মুখ্য হল লেখকের বলায় বিশেষ ভঙ্গিটি। রচনার ভঙ্গিটি ‘ক্যামিলিয়ার এসে’ ধরনের। রচনাটির মধ্যে লেখক ছত্রমহিমা বর্ণনা করতে গিয়ে নানা প্রসঙ্গের অবতারণা করেছেন—প্রসঙ্গ থেকে প্রসঙ্গান্তরে ছুটে চলাই এই জাতীয় রচনার বৈশিষ্ট্য; সহজ আলাপের ঢঙেই লেখক তাঁর বক্তব্যকে উপস্থিত করেছেন। প্রথম বচনাটির শেষ দুই অঙ্কেই লঘু স্রুতি আর নেই—লেখকের পরিহাসনিপুণ কণ্ঠ ভাবগভীর হয়ে উঠেছে। রচনা দুটি পড়ে মনে হয়, এই জাতীয় লেখায় দ্বিজেন্দ্রলালের হাত ছিল, কিন্তু খুব দূঃখের বিষয় তিনি এ দিকটিতে তেমন নজর দেন নি।

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রবন্ধাবলী সম্পর্কে কোনো আলোচনাই হয় নি। অবশ্য প্রবন্ধাবলী তাঁর অসংখ্য সাহিত্যকৃতির তুলনায় নিতান্তই অকিঞ্চিৎকর। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রমানসের বৈশিষ্ট্য নির্ণয় করতে হলে তাঁর প্রবন্ধগুলিকে বাদ দেওয়া যায় না। প্রবন্ধকে তিনি বস্তুনিষ্ঠ এবং যুক্তিনির্ভর করে তুলতে চেয়েছেন। বক্তব্যকে সুস্পষ্ট করে তোলায় দিকেই তিনি প্রধানত তাঁর দৃষ্টি সজাগ রেখেছেন, বক্তব্যকে সুন্দর করার দিকে তাঁর তেমন লক্ষ্য ছিল না। এমন কি তিনি প্রবন্ধের ভাষাকে আটপোরে ও নিভূষণ করতে চেয়েছিলেন। এ বিষয়ে তিনি রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধ সম্পর্কেও কটাক্ষ করেছেন (‘উপমা’ প্রবন্ধটি দ্রষ্টব্য)। প্রবন্ধের ভাষার মধ্যে স্পষ্টতা ও যুক্তিনিষ্ঠা থাকার প্রয়োজন, এ বিষয় কোনো সন্দেহ নেই। কিন্তু প্রবন্ধকে উচ্চতর সাহিত্যে পরিণত করতে হলে তাকেও রমণীয় করে তুলতে হবে। কবি-কল্পনা, মণ্ডনকর্ম প্রভৃতির সঙ্গে প্রবন্ধকারের কোনো বিরোধ নেই—কারণ শ্রেষ্ঠ প্রবন্ধও এক জাতীয় উচ্চতর সাহিত্যিক রচনা।<sup>১৭</sup> বঙ্কিমচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, রামেন্দ্রচন্দ্র প্রভৃতি খ্যাতনামা প্রবন্ধ-

১৭। “It is strange that the essay, which at first sight looks the easiest and most natural thing in the world to write, has so seldom achieved excellence. Yet it is an indisputable fact that the greatest essayist like the greatest letter-writer, rare even than the great poet.”—এলিজাবেথ ড’মলি সংকলিত ‘English Essays’ গ্রন্থের রবার্ট লিও লিখিত ভূমিকা।

কারদের গল্পপ্রবন্ধগুলি সৃষ্টিমূলক সাহিত্যেরই পর্যায়ভুক্ত। আবেগ, কবিকল্পনা, অলঙ্কৃত বিদগ্ধভাষণ, ব্যক্তিগত ভাবনা—সমস্ত কিছুই তাঁদের প্রবন্ধে অবিরোধে আত্মপ্রকাশ করেছে। শুধু তাই নয়, প্রথম শ্রেণীর প্রবন্ধকারদের রচনার মধ্যে তাঁদের ব্যক্তিত্বতোতক স্টাইলটিও চমৎকার ভাবে উদ্ঘাটিত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কোনো প্রবন্ধই এ জাতীয় নয়—প্রবন্ধকে তিনি ‘রচনা’ (creation) করে তুলতে পারেন নি। কিন্তু ‘কালিদাস ও ভবভূতি’ গ্রন্থটিতে প্রবন্ধকাব ও সাহিত্য-সমালোচক দ্বিজেন্দ্রলালের চূড়ান্ত সিদ্ধির পরিচয় আছে। যুক্তিনিষ্ঠায়, বুদ্ধিদীপ্তিতে, বস্তুবিশ্লেষণের নৈপুণ্যে ও সর্বোপরি মৌলিক চিন্তাশীলতায় এই গ্রন্থটি দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পরচনার সর্বোত্তম পরিচয় বহন করে।

## রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল

দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনের শেষ অধ্যায়টির মধ্যে সবচেয়ে তাৎপর্যমূলক ঘটনা হল রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর মতবিরোধ। রবীন্দ্রনাথের স্বদীর্ঘ সাহিত্যজীবনের মধ্যে বহুবার তাঁকে মসীযুদ্ধে অবতীর্ণ হতে হয়েছে, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে তাঁর মতাস্তর তৎকালীন বাংলা সাহিত্যকে যেভাবে আলোড়িত করেছিল, তেমন আর কোনোদিনই হয় নি। এই আট-দশ বছরের ইতিহাস বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে একটি তাৎপর্যমূলক অধ্যায়। রবীন্দ্রদ্বিজেন্দ্রবিরোধের পটভূমিকা পূর্ণাপর আলোচনার প্রয়োজন। দ্বিতীয়ত, এই দীর্ঘবিস্তৃত সাহিত্যিক বিরোধের যথার্থ স্বরূপ কি তাও উপলব্ধি করার প্রয়োজন আছে। কারণ সে বিরোধ হল অর্থশতাব্দী পূর্বের ঘটনা—আজ রবীন্দ্রনাথ বা দ্বিজেন্দ্রলাল কেউই আমাদের মধ্যে নেই। সেদিনের উত্তাপ, উত্তেজনা ও ব্যক্তিগত আক্রমণ আজ দূরকালের ইতিহাসে পরিণত হয়েছে। সুতরাং এ কালের সমালোচক ও সাহিত্যের ইতিহাস লেখকদের কাছে এ ঘটনা সাহিত্যের ইতিহাসের অঙ্গীভূত হয়েছে। এ ঘটনা থেকে দুটি সত্য আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। প্রথমত, বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশকের রবীন্দ্রবরণ ও রবীন্দ্রবিরোধের ইতিহাস; দ্বিতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রলালের সাহিত্যাদর্শ। দ্বিজেন্দ্রসাহিত্য আলোচনার পক্ষে এই দুটি প্রসঙ্গই উল্লেখযোগ্য।

দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের মাত্র দু বছরের ছোট হলেও, সাহিত্যিক খ্যাতিলাভ করেছিলেন অনেক পরে। প্রকৃতপক্ষে রবীন্দ্রনাথই সর্বপ্রথম দ্বিজেন্দ্রলালের কবি-প্রতিভার মৌলিকতা ও বিশ্বব্যবহার স্বকীয়তা সম্পর্কে আলোচনা করেন। ‘আর্যগাথা’ (দ্বিতীয় ভাগ), ‘আবাটে’ ও ‘মন্দ্র’ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের আলোচনা আজ পর্যন্ত দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার সর্বশ্রেষ্ঠ দিগদর্শন। রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের ‘অবলীলাকৃত ক্ষমতা’, ‘প্রবল আত্মবিশ্বাস’ ও ‘অবাধ সাহস’এর কথা সঙ্গীতভাবে উল্লেখ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালও তাঁর ‘বিরহ’ গ্রন্থসংকলনটি (১৩০৪) রবীন্দ্রনাথকে উৎসর্গ করেন। গ্রন্থসংকলনটি জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়িতেও অভিনীত হয়েছিল।<sup>১</sup> ‘পূর্ণিমা-মিলন’, ‘ভাঙাত ক্লাব’ প্রভৃতি অবলম্বন করেও রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে ব্যক্তিগত সম্পর্ক অত্যন্ত নিবিড় হয়ে উঠেছিল। ‘সাহিত্য’-সম্পাদক সুরেশচন্দ্র সমাজপতি বলেছেন : “সে সময়ে দ্বিজেন্দ্রলাল ও রবীন্দ্রনাথ—উভয়েই পরস্পরের একান্ত গুণমুগ্ধ হয়ে পড়ে-

১। “বিরহ” গ্রন্থসংকলনটি থিয়েটারে অভিনীত হইয়াছিল, এমন কি জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়িতেও উহার অভিনয় হয়।” —রবীন্দ্র-জীবনী, দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫৫ : প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, পৃঃ ২৮০।

ছিলেন। দুই বছর মধ্যে ঘনিষ্ঠতা এই অবস্থায় খুবই প্রগাঢ় হয়ে উঠেছিল।<sup>২</sup> স্মৃত্তরায় এ পর্যন্তও দুই কবির মধ্যে অসম্ভাবের কোনো কারণ ঘটে নি, বরং পরস্পরের প্রতি একটা গুণমুগ্ধতার ভাবই লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের উত্তেজিত পটভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলালের দেশপ্রেমমূলক ঐতিহাসিক নাটকগুলি যখন অত্যন্ত জনপ্রিয় হয়ে উঠেছিল, তখন রবীন্দ্রনাথ এই সমস্ত নাটকের স্বপক্ষে বা বিপক্ষে কোনো মতামত প্রকাশ করেন নি। হয়তো রবীন্দ্রনাথের এই নীরবতা দ্বিজেন্দ্রলালের মনঃপূত হয় নি।<sup>৩</sup>

বরিশালের প্রাদেশিক সম্মিলনীতে (১৯০৬) সাহিত্যসম্মিলনীর যে অধিবেশন আয়োজন করা হয়েছিল, তার সভাপতি নির্বাচিত হয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথ। এই সাহিত্যসম্মিলনীর ব্যবস্থা করেছিলেন দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার লাখুটিয়ার জমিদার সাহিত্যিক দেবকুমার রায়চৌধুরী। ‘বঙ্গবাসী’ সাপ্তাহিক পত্রিকা শুধু রবীন্দ্রনাথকে কেন, সাহিত্যসম্মিলনীর ব্যবস্থাপক দেবকুমারকেও নির্মমভাবে আক্রমণ করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল তখন কাঁদিতে ছিলেন। কাঁদি থেকে এ সম্পর্কে তিনি দেবকুমারকে যে চিঠি লিখেছিলেন তা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য : “রবিবাবুকে সাহিত্যিক সম্মিলনের সভাপতি করায় ‘বঙ্গবাসী’ তোমার উপরে এত নারাজ হইয়া চটিয়া উঠিলেন কেন, জানি না। আমি যদিও রবিবাবুর ঐ সব লালসামূলক রচনাবলীর নিতান্ত বিরোধী তবু এ কথা আমি মুক্তকণ্ঠেই মানি যে, বর্তমান সাহিত্যক্ষেত্রে তিনিই সর্বাপেক্ষা যোগ্য ব্যক্তি এবং তাঁর সাহিত্যপ্রতিভার সঙ্গে এখন আর কাহারও তুলনাই হইতে পারে না।”<sup>৪</sup> মস্তব্যটি বিশ্লেষণ করলে দুটি বিষয় স্পষ্ট হয়ে ওঠে : রবীন্দ্রনাথের যোগ্যতা সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের কোনো সংশয় ছিল না। “বর্তমান সাহিত্যক্ষেত্রে তিনিই সর্বাপেক্ষা যোগ্য ব্যক্তি”—দ্বিজেন্দ্রলাল ‘মুক্তকণ্ঠেই’ তা স্বীকার করেছিলেন। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে তিনি যে রবীন্দ্রনাথের “লালসামূলক রচনাবলীর নিতান্ত বিরোধী”, তাও তিনি স্পষ্টভাবেই বলেছেন।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যাদর্শের সঙ্গে মতবিরোধ ঘটলেও এ পর্যন্ত প্রকাশ্যভাবে দ্বিজেন্দ্রলাল কোনো বিরোধিতা করেন নি। হরিমোহন বন্দ্যোপাধ্যায় সম্পাদিত ও ‘বঙ্গবাসী’ কার্যালয় থেকে প্রকাশিত ‘বঙ্গভাষার লেখক’ গ্রন্থটির (১৯০৪) অন্তর্গত

২। দ্বিজেন্দ্রলাল ( দ্বিতীয় খণ্ড ) : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃঃ ২৬২।

৩। —“এই নীরবতার কঠোরতা দ্বিজেন্দ্রলালের মনে আঘাত দিল। এতদিন পরে দুই বছর মধ্যে বিচ্ছেদের পূত্রপাত হইল।”—রবীন্দ্র-জীবনী ( দ্বিতীয় খণ্ড ) : প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, : পৃঃ ২৮২।

৪। ১৩ই মে, ১৯০৬ তারিখে কাঁদি থেকে লিখিত চিঠি : দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃঃ ৪৪১।

রবীন্দ্রনাথের আত্মজীবনী অবলম্বন করে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রকাশ্য বিরোধের সূত্রপাত ঘটে। এই গ্রন্থে বাংলা সাহিত্যের অনেক জীবিত ও মৃত লেখকের জীবনী সঙ্কলিত হয়। রবীন্দ্রনাথ সম্পাদকের দ্বারা অসুস্থ হয়ে তাঁর কাব্যভূতীর ক্রমবিকাশ সম্পর্কে আলোচনা করেন। এই আলোচনার মধ্যে মাহুসরবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে কোন কথাই ছিল না, কবি তাঁর কবিসত্তারই ক্রমাভিব্যক্তির কাহিনী সেখানে বর্ণনা করেছেন। রবীন্দ্রনাথের এই আত্মপরিচয়টি দ্বিজেন্দ্রলালকে উত্তেজিত করেছিল। এ বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের পত্রালাপও হয়েছিল।<sup>৫</sup> ১৩১১ সালের শেষ দিকে এই দুই কবির সাহিত্যিক মনোমালিঙ্গা যে কতদূর গড়িয়েছিল তা রবীন্দ্রনাথের একখানি চিঠি থেকে জানা যায়।<sup>৬</sup> এর পরে বরিশালের সম্মিলনীতে রবীন্দ্রনাথের সভাপতিত্ব সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলাল যে মন্তব্য করেছিলেন, তা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে।

১৩১৩ সালের আষাঢ় মাসে দ্বিজেন্দ্রলাল গয়ায় বদলি হন। গয়ায় অবস্থানকালে তাঁর নিত্যসঙ্গী ছিলেন জেলা জজ লোকেন্দ্রনাথ পালিত। লোকেন পালিত ছিলেন অসাধারণ পণ্ডিত ও সাহিত্যরসিক। লোকেন্দ্রনাথ ছিলেন রবীন্দ্রনাথের বন্ধু ও রবীন্দ্রসাহিত্যের যথার্থ মর্মরসজ্ঞ। লোকেন্দ্রনাথের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের রবীন্দ্র-সাহিত্য নিয়ে তুমুল তর্কবিতর্ক হত। দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার এমনও জানিয়েছেন যে এই তর্ক নাকি একবার তিন দিন ধরে চলেছিল। বলা বাহুল্য, দ্বিজেন্দ্রলাল যে সমস্ত কবিতায় রবীন্দ্রনাথের ‘অম্পট বা প্রচ্ছন্ন রীতি’ আবিষ্কার করেছিলেন, পালিত সাহেব সে সব কবিতাকে ‘বিশেষ প্রীতির চক্ষে’ দেখতেন। দ্বিজেন্দ্রলাল পালিত সাহেবকে স্বমতে দীক্ষিত করতে অসমর্থ হয়ে, প্রকাশ্যভাবে রবীন্দ্রনাথের ‘অম্পট রচনা-রীতি’র বিরুদ্ধে অস্ত্র ধারণ করলেন। সেই সময় দ্বিজেন্দ্রলালের এই আক্রমণাত্মক মনোভাবটি দেবকুমার বায়চৌধুরীর কাছে লিখিত একখানি চিঠিতে স্পষ্ট ভাবে ফুটে উঠেছে :

“এতদিন চুপ করেই ছিলাম, স্পষ্টতঃ হাতে কলমে রবিবাবুর বিপক্ষে কোন কথাই বলি নি। কিন্তু ক্রমে যেরূপ দেখা যাচ্ছে, রবিবাবুর এইসব অন্ধ স্তাবক ও অসুকারকদের মধ্যে তাঁর এই দোষগুলির বড় বেশি প্রতিপত্তি বেড়ে চলল এবং রবিবাবুর প্রতিভার যেরকম দুর্দম্য প্রতাপ তাতে নিশ্চয়ই পরিণামে এ সব দোষ

৫। “...বঙ্গভাষার লেখক গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ যে আত্ম-জীবনীটি প্রকাশিত করেন তদ্বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে তাঁহার গোপনেই বাদামুবাদ চলিয়াছিল : সে ব্যক্তিগত ব্যাপারটা গোপনীয় বলিয়াই, তাহা লইয়া দ্বিজেন্দ্রলাল আর সাহিত্যমহামঞ্জে কোনরূপ ‘উক্তবাচ্য’ করেন নাই।” —ঐ পৃ. ৪২৭।

৬। দ্বিজেন্দ্রলালকে লিখিত একখানি চিঠি (২৭শে বৈশাখ, ১৩১২) : রবীন্দ্রজীবনী (২য় খণ্ড ১৩৫৫) : প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, পৃ: ২৮৩-২৮৫।

আমাদের সাহিত্যে অধিকাংশ নবীন লেখকদের মধ্যেই অস্বাভাবিক সংক্রামিত হয়ে পড়বে।... আজ তিনদিন ধরে পালিভের সঙ্গে তর্ক ক্রমাগত করলাম, তা রবিবাবুর *personality* এমনি *dangerously strong* যে, তিনি আমার যুক্তি খণ্ডন করতে অক্ষম হয়েও আমার *points* সব *avoid* করে কেবল সেই-সব অস্পষ্ট দুর্নীতিপূর্ণ লেখার *art* আর গুণই দেখতে লাগলেন। এখন স্বয়ং পালিভের মত বিজ্ঞ ও বিদ্বান লোকেরই যখন এই দশা তখন আর অন্তের কথা কি?—নব্য সাহিত্যিক ও কবির দল রবিবাবুর গুণের তো নাগাল পাবেন না, কেবল এই সব নিকৃষ্ট *style* ও *idea*রই অত্মকরণ করে ক্রমে আমাদের আরাধ্যা মাতৃভাষার *temple* এ ঐশ্বর্যকুণ্ডের আবর্জনা জমিয়ে তুলবেন।”<sup>৭</sup>

এরপরেই দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের ‘সোনার তরী’ কবিতার একটি প্যারডি রচনা করে তার একটি কষ্টকল্পিত ব্যাখ্যা জুড়ে দিয়ে ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় প্রকাশ করেন।<sup>৮</sup> ‘সোনার তরী’ কবিতাটির ধারা নানা প্রকার রূপক ব্যাখ্যা করেছিলেন, দ্বিজেন্দ্রলাল প্রধানত তাঁদের এই সমস্ত কষ্টকল্পিত ব্যাখ্যাকে বিকৃপ করেই তাঁর এই রচনাটি প্রকাশ করেন। দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার একজন প্রসিদ্ধ ঐতিহাসিককে ‘সোনার তরী’র অদ্ভুত আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা দেওয়ার অভিযোগ করেছেন এবং বলেছেন যে এই সমস্ত ব্যাখ্যার জগুই নাকি ‘অবিচলিত চিত্রে’ দ্বিজেন্দ্রলাল ‘সাহিত্য’ পত্রে তাঁদের প্রতি অব্যর্থ ব্যঙ্গের বাণ নিক্ষেপ করেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্র-জীবনীকারের এই প্রসঙ্গটির মধ্যে কালগত অসঙ্গতি আছে।<sup>৯</sup> কিন্তু রবীন্দ্রকাব্যের এই বাঙ্গালিক অহঙ্কৃতিতে সন্দেহ না হয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল প্রবন্ধের মাধ্যমে তাঁর বক্তব্যকে প্রকাশ করলেন। এখান থেকেই মতবিরোধটি তীব্রতর আকার ধারণ করল।

## ॥ ২ ॥

অজিতকুমার চক্রবর্তীর ‘কাব্যের প্রকাশ’ (বঙ্গদর্শন : শ্রাবণ, ১৩১৩) প্রবন্ধটি উপলক্ষ্য করে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর ধ্মায়িত বিক্ষোভকে ‘কাব্যের অভিব্যক্তি’<sup>১০</sup> নামক প্রবন্ধে রূপায়িত করেন। অজিতকুমার রবীন্দ্রশিষ্য, রবীন্দ্রমানসের স্নেহলালনে তাঁর

৭। দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃ: ৪২৮-৪২৯।

৮। একটি পুরাতন মাঝির গান (আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা) : সাহিত্য, আশ্বিন, ১৩১৩।

৯। ঐতিহাসিক বহুনাথ সরকারের ‘সোনার তরী’ ব্যাখ্যাটি ১৩১৩ সালের অগ্রহায়ণ মাসের প্রবাসী পত্রিকায় (৪৬৭ পৃ:) প্রকাশিত হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের সোনার তরীর প্যারডি তার দুঃস্বপ্ন আগে প্রকাশিত হয়।

১০। কাব্যের অভিব্যক্তি : প্রবাসী, কার্তিক, ১৩১৩।

মন পরিপুষ্ট। কাব্যসমালোচক হিসাবে তিনি কাব্যের অন্তর্গত বোধসত্যের উপরেই অধিকতর নির্ভরশীল ছিলেন। কবিতার সন্ধেতর্ষ, অর্থদ্ব্যোতনা, ইঞ্জিতময়তা প্রভৃতি বিষয় নিয়ে তিনি পরবর্তীকালেও প্রবন্ধ রচনা করেন (দ্রষ্টব্য অজিতকুমারের ‘বাতায়ন’ গ্রন্থের ‘শিল্প’, ‘কবিতা’, ‘সৌন্দর্যমহিমা’ প্রভৃতি প্রবন্ধ)। সাহিত্যদর্শনের দিক থেকে তিনি ছিলেন বিজেঞ্জলালের বিপরীতপন্থী। স্তবরাং ‘কাব্যের অভিব্যক্তি’ প্রবন্ধে বিজেঞ্জলাল অজিতকুমারের বক্তব্যকে উপলক্ষ করে রবীন্দ্রকাব্যের বিরুদ্ধে অস্পষ্টতার অভিযোগ আনেন :

“গত জীবনের বঙ্গদর্শনে ‘কাব্যের প্রকাশ’ নামক একটি প্রবন্ধ পড়িলাম। তাহা অস্পষ্ট কাব্যের সমর্থন। শুদ্ধ তাহা নহে, যাহারা স্পষ্ট কবি, লেখক তাঁহাদিগকে একটু ব্যঙ্গ করিতে ছাড়েন নাই। যদি এটি রবীন্দ্রবাবুর মতের প্রতিনিধি মাত্র না হইত, তাহা হইলে ইহার এই প্রতিবাদ করিতাম না।”

বিজেঞ্জলাল অস্পষ্ট কাব্যের উদাহরণ দিতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথের ‘সোনার তরী’ কবিতাটির কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : “পরের ভাবার পরের দেশের সর্বাপেক্ষা দুর্বোধ কবির প্রায় সর্বাপেক্ষা দুর্বোধ কবিতা (Wordsworth-এর Ode on the Immortality of the Soul) বুঝিতে পারি, কিন্তু আমার মাতৃভাষায় আমার বাঙালী ভ্রাতার কবিতা বুঝিতে গলদঘর্ষ হইতে হয়। এই যদি ইহাদের বৃহৎ ভাবের ফল হয় ত বলিতে হইবে যে, সে ভাব বড়ই বৃহৎ। কারণ এ কবিতাটি দুর্বোধ নয়, অবোধও নয়—একেবারে অর্থশূন্য স্ববিরোধী।... অস্পষ্ট হইলেই গভীর হয় না। কারণ ভোবার পক্ষি জলও অস্পষ্ট; স্বচ্ছ হইলেও shallow বা অগভীর হয় না কারণ সমুদ্রের জলও স্বচ্ছ; অস্পষ্টতা লইয়া বাহ্যছবি করিয়া ‘miraculous’ দাবী করিয়া, ব্যঙ্গ করিবার কারণ নাই। অস্পষ্টতা একটা দোষ, গুণ নহে।”

‘কাব্যের অভিব্যক্তি’ প্রবন্ধটি নিয়ে তৎকালীন সাহিত্যক্ষেত্রে চাঞ্চল্যের সৃষ্টি হয়েছিল। প্রবন্ধটি প্রকাশের প্রায় একবছর পরে বিজেঞ্জলাল ‘কাব্যের উপভোগ’<sup>১১</sup> নামে আর একটি প্রবন্ধ প্রকাশ করেন। প্রবন্ধটিতে বিজেঞ্জলাল রবীন্দ্রনাথের পূর্বপ্রকাশিত আত্মজীবনী লক্ষ্য করে তীব্র ভাষায় সমালোচনা করেন। প্রবন্ধটির প্রথমে রবীন্দ্রনাথের ‘চেলা’-দের রসবোধ সম্পর্কে সংশয় প্রকাশ করা হয়েছে : “আমার ‘কাব্যের অভিব্যক্তি’ নামক প্রবন্ধ-পাঠে অনেক ব্যক্তি অনেক রকম অদ্ভুত ওকালতি করেছিলেন। কবি স্বয়ং যে সব কবিতার ভাব গ্রহণ করতে অসমর্থ, সে সব কবিতা দেখলাম যে, কবির চেলাগণ বেশ বোঝেন। আমি সেই চেলাদিগকে এইখানে বলে রাখি যে রবীন্দ্রবাবুর কাব্য আমি যে রূপে উপভোগ করি, সেই চেলাগণ

তাহার দশমাংশও করেন কিনা সন্দেহ।” রবীন্দ্রনাথের আত্মজীবনী সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলাল বলেছেন : “রবীন্দ্রবাবু তাঁর আত্মজীবনীতে inspiration দাবী করে যখন নিজের কবিতাবলী সমালোচনা করতে বসেছিলেন, তখন তাঁর দম্ভ ও অহমিকায় ‘আমি স্তম্ভিত হয়েছিলাম।”

‘বঙ্গদর্শন’ পত্রিকার সম্পাদক শৈলেশচন্দ্র মজুমদার প্রবন্ধটি প্রকাশের পূর্বেই তা রবীন্দ্রনাথের কাছে পাঠিয়ে দেন। রবীন্দ্রনাথের জবাবটি উক্ত পত্রিকায় ঐ সংখ্যাতেই ছাপা হয় : “আমার আত্মজীবনী প্রবন্ধে আমি অলৌকিক শক্তির প্রেরণা দাবী করিয়া দম্ভ প্রকাশ করিয়াছি, দ্বিজেন্দ্রবাবুর এইরূপ ধারণা হইয়াছে।...আমি মনে জানি অহঙ্কার প্রকাশ করিবার অভিপ্রায় আমার ছিল না।...কিন্তু অহঙ্কার করিব বলিয়া কোমর বাঁধিয়া বসি নাই—তবু অহঙ্কার আপনি প্রকাশ হইয়া পড়িয়াছে, ইহা কিছুই অসম্ভব নহে।...আমার সেইরূপ বিকৃতি যদি লক্ষিত হইয়া থাকে, তবে দ্বিজেন্দ্রবাবু তার শাস্তি দিতে কিছুমাত্র আলস্তবোধ করেন নাই, ইহা নিশ্চিত। তিনি প্রবন্ধে ও গানে, সভাস্থলে ও মাসিকপত্রে এবং যে ব্যঙ্গ কদাচ ব্যক্তিশেষের মর্মভেদ করিবার জন্ত নিষ্কিপ্ত হয় নাই, সেই ব্যঙ্গ ও ভংসনায় অশ্রান্তভাবে আমার লাঞ্ছনা করিতে কিছুমাত্র কুণ্ঠিত হন নাই।” রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের তিনটি কাব্যের আলোচনা করেছিলেন, প্রবন্ধটির মধ্যে রবীন্দ্রনাথ সে প্রশংসও উল্লেখ করেছেন। প্রবন্ধটির শেষে তিনি তাঁর ‘চেলা’-দের প্রশংসা বলেছেন : “দ্বিজেন্দ্রবাবু কেন অথবা কল্পনা করিতেছেন যে, আমি একদল চেলা আমার চারপাশে তৈরী করিয়া তুলিয়াছি।...আমার যে কবিতা দ্বিজেন্দ্রবাবুর কোনমতেও ভাল লাগে নাই তাহা যে আর কাহারও ভাল লাগিতে পারে, আমার এ অপরাধ তিনি কিছুতেই ক্ষমা করিতে পারিতেছেন না।”

দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরী এই ঘটনার জন্ত ‘চেলা-চামুণ্ডা’ ও ‘অম্বরক্স বন্ধুবর্গ’-কে দায়ী করেছেন।<sup>১২</sup> ‘বঙ্গদর্শন’ পত্রিকায় নিজের বক্তব্য প্রকাশ করার পর প্রকাশ্যভাবে রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের কোনো প্রতিবাদ করেন নি। প্রবন্ধটি লেখার কয়েকদিন পর তিনি শিলাইদহ থেকে মনোরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়কে লিখেছিলেন : “দ্বিজেন্দ্রবাবু আমাকে কিছু বলে নিয়েছেন আমিও তাঁকে কিছু বলে নিয়েছি। তারপর এইখানেই থেলাটা শেষ হয়ে গেলেই চুকে

১২। “আমল কথা—উভয়ের সেই বহুদিন-সঞ্চিত বনোমালিন্যের উপরে, ইঁহাদের অনুরোধার্থী ও পার্শ্বের এই সব ‘চেলা চামুণ্ডা’ বা ‘অম্বরক্স বন্ধুবর্গ’ এই সময়ে স্বেচ্ছাগত গাইয়া, একেজনের কাছে অন্তের সম্বন্ধে যত রাজ্যের অমূলক ও মিথ্যা অপবাদ ও নিন্দা ক্রমাগত পুঞ্জীভূত করিয়া তুলিয়া—নানাপ্রকারেই বিবিধ জঘন্য চক্রান্ত চালাইতেছিলেন।”



যায়, অন্তত আমিতো এই বলে চুকিয়ে দিলুম। এতে বুধা অনেক সময় যায়—আমার আর সে সময়ের বাহ্য নেই। আগুনের উপর কেবলি ইন্ধন চাপিয়ে আর কতদিন বুধা অগ্নিকাণ্ড করে মরবে? দুব হোক গে অন্তত নিঃশেষে মিটিয়ে দিয়ে প্রাণটাকে জুড়োতে পারলেই বাঁচি। দেখব করুন তাঁর কথা ছাড়া আর কারো কথা যেন এ বয়সে আমাকে টানটানি করে না মারে—সব পাপ শাস্ত হোক।”<sup>১৩</sup>

কাব্যে অস্পষ্টতার অভিযোগের প্রায় বৎসরাধিককাল পরে ধ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্র-কাব্যের বিরুদ্ধে দুর্নীতির অভিযোগ আনলেন।<sup>১৪</sup> রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি প্রেমসঙ্গীত থেকে উদাহরণ নিয়ে তিনি দেখালেন যে “সেগুলি সবই ইংরাজী কোর্টশিপের গান, আর কতকগুলি লম্পটের বা অভিসারিকার গান।” ধ্বিজেন্দ্রলাল লিখেছেন : “দুর্নীতি কাব্যে সংক্রামক হইয়া দাঁড়াইতেছে। তাহার উচ্ছেদ করিতে হইবে। যাহারা ধর্ম ও নীতির দিকে তাঁহারা আমার সহায় হউন।...উদাহরণ দিতে হইবে? রবীন্দ্রবাবুর প্রেমের গানগুলি নিন। “সে আসে ধীরে,” “সে কেন চুরি করে চায়,” “ভুজনে দেখা হলে পথেরি মারে” ইত্যাদি বহুতর খ্যাত গান সবই ইংরাজী কোর্টশিপের গান। তাঁহার “তুমি যেও না এখনই,” “কেন যামিনী না যেতে আগালে না” ইত্যাদি গান লম্পটের বা অভিসারিকার। আশ্চর্যের বিষয় এই একরূপ গানে কোন মৌলিকতাও নাই। শয্যা-রচনা করা, মালা-গাঁথা, ঘৌণজালা—এ সকল ব্যাপার বৈষ্ণব কবিতা হইতে অপহরণ।” প্রবন্ধটির মূল আক্রমণস্থল ছিল ‘চিত্রাঙ্গদা’ কাব্যনাট্য—তর্কের খাতিরে ধ্বিজেন্দ্রলাল প্রায় আঠারো বছর আগে লেখা কাব্য-খানির দুর্নীতি উদ্ঘাটনের জন্ত বন্ধপরিকর হয়েছেন :

“রবীন্দ্রবাবুর ‘চিত্রাঙ্গদা’ কাব্যটি লউন। এ কোর্টশিপে একজন সামান্য ইংরাজ-নারী সম্মত হইত না; কিন্তু একজন হিন্দু রাজকন্যা তাহা যাচিয়া লইলেন। রবীন্দ্রবাবু অর্জুনকে জঘন্য পশু করিয়া চিত্রিত করিয়াছেন।...রবীন্দ্রবাবুর গ্রন্থ-উপগ্রহগণ ভারতচন্দ্রকে নিশ্চয়ই অত্যন্ত অশ্লীল কবি বলেন। অশ্লীলতা ঘৃণাই বটে, কিন্তু অধর্ম ভয়ানক। ঘরে ঘরে বিদ্যা হইলে সংসার ‘আস্তাকুড়’ হয়, কিন্তু ঘরে ঘরে এ চিত্রাঙ্গদা হইলে সংসার একেবারে উচ্ছন্ন যায়। স্বর্কচি বাঙ্কনীয, কিন্তু স্বনীতি অপরিহার্য। আর রবীন্দ্রবাবু এই পাপকে যেমন উজ্জল বর্ণে চিত্রিত করিয়াছেন তেমন বঙ্গদেশে কোনও কবি অত্যাধিক করিতে পারেন নাই। সে জন্ত এ দুর্নীতি আরও ভয়ানক।”

রবীন্দ্রনাথ নিজে ‘কাব্যে নীতি’ প্রবন্ধের কোনো প্রতিবাদ করেন নি। কিন্তু

১৩। রবীন্দ্র-জীবনী ( দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫৫ ), প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, পৃ: ২৮৭।

১৪। কাব্যে নীতি : সাহিত্য, জ্যেষ্ঠ, ১৩১৬।

এই প্রবন্ধটি প্রকাশিত হওয়ার প্রায় পাঁচ মাস পরে রবীন্দ্রনাথের বিশিষ্ট বন্ধু সুপণ্ডিত প্রিয়নাথ সেন মহাশয় দ্বিজেন্দ্রলালের প্রবন্ধটির জবাব দিয়েছিলেন।<sup>১৫</sup> “প্রকাশ হইবার কালেই আমরা “চিত্রাঙ্গদা” পাঠ করি। সেই প্রথম পাঠে এবং তাহার পরও কয়েকবার পাঠকালে ইহা আমাদের একখানি সর্বাঙ্গসুন্দর প্রথম শ্রেণীর খণ্ডকাব্য বলিয়া বোধ হইয়াছিল।...কিন্তু গত জ্যৈষ্ঠ মাসের “সাহিত্য” পত্রিকায় শ্রীযুক্ত দ্বিজেন্দ্রলাল রায় মহাশয় লিখিত “কাব্যে নীতি” নামক প্রবন্ধে “চিত্রাঙ্গদা” সম্বন্ধে তাহার মন্তব্য পাঠ করিয়া আমাদের উক্ত ধারণার পুনর্বিচার আবশ্যক হইয়াছে।”—প্রবন্ধকার প্রবন্ধটির প্রথমে ‘চিত্রাঙ্গদা’ কাব্যের বিষয়বিশ্লেষণ করেছেন, তারপর দ্বিজেন্দ্রলালের অভিযোগগুলির একে একে উত্তর দিয়েছেন : “...দ্বিজেন্দ্রবাবু ধরিয়া লইয়াছেন যে, অর্জুন ও চিত্রাঙ্গদার প্রথম মিলন বিনা বিবাহে নিষ্পন্ন হইয়াছিল।...আমরা দেখাইব যে, কাব্যপাঠে স্পষ্ট বুঝা যায়, এবং বুঝিতে হইবে, তাহাদের বিবাহ হইয়াছিল।...দ্বিজেন্দ্রবাবুর আর এক অভিযোগ চিত্রাঙ্গদা উপযাচিকা হইয়া অর্জুনের নিকট আত্মসমর্পণ করিয়াছিলেন। আমরা দেখাইয়াছি যে চিত্রাঙ্গদার এবং বিধি আচরণ স্বাভাবিক এবং অনিবার্য। অন্তঃপুরবাসিনীর লজ্জা-সন্কেচ-শিক্ষা চিত্রাঙ্গদা কখনও পায় নাই।...আমরা ত কাব্যের কোথাও দ্বিজেন্দ্রবাবুর কথিত এই নির্লজ্জ উপভোগ বা তাহার অধিকতর নির্লজ্জ বর্ণনা দেখিলাম না। দ্বিজেন্দ্রবাবু নীতির দোহাই দিয়া রবিবাবুর যে সকল নির্দোষ ও পবিত্র গানের নিন্দাবাদ করিয়াছেন, তাহার মধ্যে অনেকগুলি এই পূর্বরাগের মাধুরীতে পূর্ণ।...দ্বিজেন্দ্রবাবুর নিন্দা সত্ত্বেও রবিবাবুর এই গানগুলি যতদিন বাঙ্গালা ভাষা ও বাঙ্গালী জাতি থাকিবে, ততদিন তাহারা আদরের সহিত গীত হইবে।”

কাব্যে নীতির প্রশংসা নিয়ে তখনকার কালে বাংলা সাহিত্যে তীব্র বাদ-প্রতিবাদের সৃষ্টি হয়েছিল। প্রিয়নাথবাবুর সমালোচনার প্রতিবাদ প্রকাশিত হয়েছিল ‘হিতবাদী’ পত্রিকায়।<sup>১৬</sup> হরেন্দ্রনাথ মজুমদারের ‘কাব্যে সমালোচনা’<sup>১৭</sup> ও ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘চিত্রাঙ্গদার আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা’<sup>১৮</sup> এই বাদ-প্রতিবাদকে মুখবোচক

১৫। চিত্রাঙ্গদা : সাহিত্য, কার্তিক, ১৩১৬।

১৬। ‘কিন্তু নিজে (দ্বিজেন্দ্রলাল) নীরব থাকিলেও, প্রিয়বাবুর প্রতিবাদ-প্রবন্ধে এক অতীব তীব্র ও গীর্ষ, প্রতিভুল সমালোচনা কোন-একজন সর্বজন পরিচিত প্রবীন কবি ও ঐতিহাসিক (নিজ নাম গোপন করিয়া) ‘হিতবাদী’ পত্রে মুদ্রিত করেন।’

—দ্বিজেন্দ্রলাল : দেবকুমার রায়চৌধুরী, পৃঃ ৫১৫।

১৭। কাব্যে সমালোচনা : হরেন্দ্রনাথ মজুমদার, সাহিত্য, শ্রাবণ, ১৩১৬।

১৮। ‘চিত্রাঙ্গদার আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা : ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, সাহিত্য, অগ্রহায়ণ, ১৩১৬।

করে তুলেছিল। ললিতকুমারের প্রবন্ধটি তৎকালীন বাদপ্রতিবাদমুখরিত বাংলা সাহিত্যের পটভূমিকার উপরে সর্কোতুক টাকা-টিপ্পনি করেছে। এই সময়ে বাংলা সাহিত্যে এই বাদপ্রতিবাদ অবলম্বন করে দুই কবির ভক্তবৃন্দ যেন মুখর হয়ে উঠেছিলেন—পরম্পরের প্রতি বিজ্ঞপবাণও প্রচুর পরিমাণে বর্ষিত হয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের বিরুদ্ধবাদীরা “কাব্যে নীতি” ও “কাব্যে অপহরণ” প্রবন্ধদ্বয়ে ( প্রবন্ধ দুটি ‘মানসী’ পত্রিকার ভাদ্র ও অগ্রহায়ণ সংখ্যায় প্রকাশিত হয় ) তাঁকে মারাত্মক-ভাবে আক্রমণ করেছিলেন। পরম্পরের মতমত্বনের ফলে যে গরলের সৃষ্টি হয়েছিল, সে সম্পর্কে দুইজন কবির মনে কি প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল, তা তাঁদের তৎকালীন চিঠি থেকে জানা যায়। দ্বিজেন্দ্রলাল দেবকুমারকে লিখেছেন : “ব্যাপারটা যে শেষে এতখানি গড়াবে তা আমি স্বপ্নেও ভাবিনি। অশ্রান্তবেগে, মাসের পর মাস নানারকমে এই যে অকথা গালি চলিয়াছে, তাতে কৈ আমার তো একটুও এল গেল না !...উঃ ! কি কাণ্ডটাই না চলছে ! এরা শেষকালে কি বাস্তবিক পাগলই হয়ে গেল নাকি ?”

এই ঘাতপ্রতিঘাতে রবীন্দ্রনাথের মনেও প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল। তিনি চাক্ৰচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়কে এই সময় একটি চিঠিতে লিখেছিলেন : “আমার লেখা সম্বন্ধে কিছু না লিখলেই ভাল করতে। ‘প্রবাসীর সঙ্গে আমার সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ হয়ে উঠেছে, এই কারণে প্রবাসীতে আমার কাব্যের গুণাগুণ ঠিক স্ফুটাব্য হবে না।...তোমরা আমার লেখার শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপন্ন করতে যদি চেষ্টা কর, তবে একদল লোককে আঘাত দেবে—অথচ সে আঘাত দেবার কোন দরকার নেই, কেন না আমার কবিতা ত রয়েইছে—যদি ভালো হয় ত ভালোই, যদি ভাল না হয় ত’ ও আবর্জনা দূর করার জন্য ঢোলাই খরচা লাগবে না—আপনি নিঃশঙ্কে সরে যাবে। যতদিন বেঁচে আছি নিজের নাম নিয়ে ধূলো ওড়াতে ইচ্ছে করিনে... চতুর্দিকে বিষেষের বিষ মথিত করে তুলো না।” ১৯

এই সময় দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের ‘গোরা’ উপন্যাসের এক সপ্রশংস সমালোচনা লেখেন ( বাণী, কার্তিক, ১৩১৭ )। এই সমালোচনা পড়ে অনেকেই মনে করেছিলেন যে বোধহয় এই বিরোধের অবসান হল। কার্যতঃ তা হয় নি। কিন্তু ‘আনন্দ-বিদ্যায়’-এর অভিনয়ই ( ১৩১৯ সালের ১লা পৌষে ‘স্টার’-এ অভিনীত হয় ) এই বিরোধের চূড়ান্তলীর্ণ। নাট্যকার যদিও এই প্যারডির ভূমিকায় কৈকিয়িত দিয়েছেন যে কারও প্রতি এখানে ব্যক্তিগত আক্রমণ করা হয় নি, কিন্তু যে কোনো পাঠক এই প্যারডির যথার্থ স্বরূপ উপলব্ধি করতে পারবেন। ‘আনন্দ-বিদ্যায়’-এ দ্বিজেন্দ্রলাল

রবীন্দ্রনাথকে সর্বজনসমক্ষে হেয় প্রতিপন্ন করতে চেয়েছিলেন। কিন্তু সেদিনের দর্শক এই বীভৎস ব্যক্তিগত আক্রমণ মেনে নিতে পারে নি, সেদিনের রঙ্গমঞ্চ রণভূমিতে পরিণত হয়েছিল এবং নাট্যকারও রঙ্গালয় ত্যাগ করতে বাধ্য হয়েছিলেন। ‘আনন্দ-বিদায়’-এর দক্ষযজ্ঞ পরিণতি নিয়ে প্রমথ চৌধুরী ‘সাহিত্যে চাবুক’<sup>২০</sup> প্রবন্ধটি লিখেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আনন্দ-বিদায়’-এর সংক্ষিপ্ত ভূমিকাটিকে লক্ষ্য করেই তিনি প্রবন্ধটি রচনা করেন। তাঁর মতে দ্বিজেন্দ্রলাল প্যারিডির মাধ্যমে যথার্থ হান্তরস সৃষ্টি না করে স্থলতার দ্বারা দর্শকদের রসচেতনাকে গীড়িত করেছেন, দ্বিতীয়ত দ্বিজেন্দ্রলাল প্যারিডির মাধ্যমে লোকশিক্ষা দিতে চেয়েছেন। চৌধুরী মহাশয় তাঁর স্বভাবসিদ্ধ বাকচাতুর্যের সাহায্যে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যবিচারের নীতিবাদী দৃষ্টিকে সমালোচনা করেছেন : “যাঁরা রবীন্দ্রবাবুর সরস্বতীর গাত্রে কোথায় কি তিল আছে তাই খুঁজে বেড়ান, তাঁরা যে ভারতবর্ষের পূর্ব-কবিদের সরস্বতীকে কি করে তুবারগোরীরূপে দেখেন, তা আমার পক্ষে একেবারেই হুবোধ্য।” পরের মাসের ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় চৌধুরী মহাশয়ের সমালোচনাটির একটি দুর্বল প্রতিবাদ প্রকাশিত হয়।<sup>২১</sup>

### ॥ ৩ ॥

‘আনন্দ-বিদায়’ অভিনয়ের পর দ্বিজেন্দ্রলাল মাত্র পাঁচমাসকাল জীবিত ছিলেন। ‘আনন্দ-বিদায়’-এর এই দক্ষযজ্ঞ ব্যাপার তাঁর মনের উপরেও একটি তীব্র প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করেছিল—দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার তার দীর্ঘ বিবরণী দিয়েছেন। মৃত্যুর পূর্বে তিনি ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকার প্রথম সংখ্যার জন্ম যে প্রবন্ধটি রচনা করেন, তার মধ্যে তাঁর বাংলা সাহিত্যের প্রতি প্রগাঢ় অনুরাগ সূচিত হয়েছে। প্রবন্ধটির প্রথমদিকে তাঁর একটি মন্তব্য বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ : “আমাদের শাসনকর্তারা যদি বঙ্গ-সাহিত্যের আদর জানিতেন, তাহা হইলে বিজ্ঞানাগর, বঙ্কিমচন্দ্র ও মাইকেল peerage পাইতেন ও রবীন্দ্রনাথ knight উপাধিতে ভূষিত হইতেন।” উদ্ধৃত অংশ থেকে রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের শেষ মন্তব্যের পরিচয় পাওয়া যায়।

দেবকুমার রায়চৌধুরীর অনুরোধে রবীন্দ্রনাথ তার ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ গ্রন্থের<sup>২২</sup>

২০। সাহিত্য : মাঘ, ১৩১২।

২১। প্রতিবাদটির লেখক নিজের নাম প্রকাশ না করে ‘মেঘনাদ’ ছদ্মনাম ব্যবহার করেছিলেন (সাহিত্য, ফাল্গুন, ১৩১২)।

২২। দেবকুমার রায়চৌধুরীর ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ গ্রন্থের প্রথম প্রকাশকাল ১৯২৪ সালের ভাদ্র মাস।

ভূমিকা স্বরূপ যে অংশটুকু লিখেছিলেন তাতে সংক্ষেপে অথচ স্পষ্ট ভাষায় দ্বিজেন্দ্রলাল সম্পর্কে তাঁর ব্যক্তিগত সম্পর্কের কথাটি বলা হয়েছে :—“দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে আমার যে সম্বন্ধ সত্য, অর্থাৎ আমি যে তাঁর গুণপক্ষপাতী এইটেই আসল কথা এবং এইটেই মনে রাখিবার যোগ্য। আমার দুর্ভাগ্যক্রমে এখনকার অনেক পাঠক দ্বিজেন্দ্রলালকে আমার প্রতিপক্ষ শ্রেণীতে ভুক্ত করিয়া কলহের অবতারণা করিয়াছেন। অথচ আমি স্পর্ধা করিয়া বলিতে পারি, এ কলহ আমার নহে, এবং আমার হইতেই পারে না। পশ্চিম দেশের আধি হঠাৎ একটা উডো হাওয়ার কাঁধে চড়িয়া শয়ন বসন আসনের উপর এক পুরু ধূলা রাখিয়া চলিয়া যায়। আমাদের জীবনে অনেক সময়ে সেই ভুল-বোঝাব আধি কোথা হইতে আসিয়া পড়ে তাহা বলিতেই পারি না। কিন্তু উপস্থিতমত সেটা যত বড় উৎপাতই হোক সেটা নিত্য নহে এবং বাঙালী পাঠকদের কাছে আমার নিবেদন এই যে, তাঁহাবা এই ধূলা জমাইয়া রাখিবার চেষ্টা যেন না করেন, করিলেও কৃতকা্য হইতে পারিবেন না।” দ্বিজেন্দ্রলালের সম্বন্ধে আমার যে পবিচয় স্মরণ করিয়া রাখিবার যোগ্য তাহা এই যে আমি অন্তরের সহিত তাঁহার প্রতিভাকে শ্রদ্ধা করিয়াছি এবং আমার লেখায় বা আচরণে কখনও তাঁহার প্রতি অশ্রদ্ধা প্রকাশ করি নাই।—আব যাহা কিছু অঘটন ঘটিয়াছে তাহা মায়া মাত্র, তাহাব সম্পূর্ণ কারণ নির্ণয় করিতে আমি ত পারিই না, আব কেহ পাবেন বলিয়া আমি বিশ্বাস করি না।” প্রায় দশ বছর পরে রবীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের পুত্র দিলীপকুমার রায়কে লিখেছিলেন : “তোমার পিতাকে আমি শেষ পর্যন্ত শ্রদ্ধা করেছি। সে কথা জানিয়ে তাঁকে ইংলণ্ড থেকে আমি পত্র লিখেছিলাম, শুনেছি সে পত্র তিনি মৃত্যুশয্যা পেয়েছিলেন এবং তার উত্তর লিখেছিলেন। সে-উত্তর আমার হাতে পৌঁছয়নি।” ২৩

রবীন্দ্রনাথ-দ্বিজেন্দ্রলালের মতবিরোধটিকে ব্যক্তিগত বিদ্বেষ বা মনান্তর হিসাবে গ্রহণ করলে উত্তরকালের সাহিত্যসমালোচকেরা তার বৃহত্তর তাৎপর্য থেকে বঞ্চিত হবেন। বাংলা সাহিত্যে রবীন্দ্রাবের প্রথমার্ধে যে বিচিত্র রবীন্দ্রবরণ ও রবীন্দ্র-বিরোধের ধারা চলেছিল, রবীন্দ্রদ্বিজেন্দ্র মতান্তর প্রকৃতপক্ষে তাকেই সূচিত করেছে। রবীন্দ্রনাথের সমকালীন কবিদের উপরে অল্পবিস্তর রবীন্দ্রপ্রভাব পড়েছে। অবশ্য রবীন্দ্রপ্রভাবের রূপ ও রীতি সব কবির কাব্যে যে একই রকমের তা বলা যায় না। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে উত্তরকালে দ্বিজেন্দ্রলালের মতবিরোধ ঘটেছিল, কিন্তু তবুও রবীন্দ্রনাথের কোনো প্রভাব দ্বিজেন্দ্রলালের উপর পড়ে নি, এ কথা বলা চলে না। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম যুগের কবিতা ও নাট্যকাব্যের উপর রবীন্দ্রপ্রভাব

আছে। কিন্তু সে প্রভাব যেন উত্তরমেকর উপর দক্ষিণমেকর প্রভাব! দ্বিজেন্দ্র-লালের ‘কেরাণী’ কবিতাটি ১৩০১ সালের অগ্রহায়ণ মাসের ‘সাধনা’-য় প্রথম প্রকাশিত হয়। কবিতাটি রবীন্দ্রনাথের সপ্রশংস অহুমোদন লাভ করেছিল। ‘চিত্রা’-য় সংকলিত ‘প্রেমের অভিষেক’ কবিতাটি যখন ‘সাধনা’-য় প্রথম প্রকাশিত হয় (১৩০০ চান্দ্রন) তখন তার রূপ ছিল স্বতন্ত্র। কবি লোকেন্দ্রনাথ পালিতের ‘মিক্সাবে’র জন্য সেই সমস্ত অংশ পরবর্তীকালে বর্জন করেছিলেন।<sup>২৪</sup> ‘সাধনা’-য় প্রকাশিত কবিতাটিব একটি অংশ ছিল :

সুদ্র আমি

কর্মচাৰী, বিদেশী ইংরাজ মোর স্বামী,  
কঠোর কটাক্ষপাতে উচ্চ বসি হানে  
সংক্ষেপ আদেশ, মোর ভাষা নাই জানে,  
মোর চুংখ মানি মানে,

কেবাণীর বিডম্বিত জীবনের মধ্য ও কবি প্রেমের নভঃস্পর্শী গৌরব আবিষ্কার করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কেবাণী’ কবিতার মধ্যে শেষোক্ত সুরটি অন্তর্গত। তিনি এই কবিতায় কেরানী জীবনের বিডখনা ও দারিদ্র্যলাঞ্ছিত জীবনে বিবাহ ও প্রেমজীবনের ব্যর্থতা দেখিয়েছেন কাবতটি বলেছেন নিতান্ত হালকা স্বরে, ‘প্রেমের অভিষেক’ কবিতাটি গুরুগম্ভীর ভাবের—প্রেমের স্তম্ভ ৩ মতিমা ঞ্চনী হবে বিগম্বিত হয়েছে। স্তবরাং দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কেরাণী’ কবিতায় ‘প্রেমের অভিষেক’ কবিতার কোনো প্রবেণা থাকলেও, এ ক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রলাল যে রবীন্দ্রনাথের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন, এ কথা বলা যায় না।—বরং ছুই কবির দৃষ্টিভঙ্গি এবং মনোভাবের স্বাতন্ত্র্যই এখানে প্রমাণিত হয়েছে।

রবীন্দ্রজীবনীকার প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় মহাশয় রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলালের হান্তরসেব স্বরূপ নির্দেশ করতে গিয়ে দুজনেরই গ্রহসনের কথা উল্লেখ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কঙ্কি-অবতার’ গ্রহসনের বিষয়-নির্বাচনে রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি ‘বিজ্ঞপাত্তক ব্যঙ্গকৌতুক’র প্রভাব আছে বলে তিনি মনে করেন।<sup>২৫</sup> কিন্তু হান্তরসের

২৪। “‘প্রেমের অভিষেক’ কবিতার যে পাঠ সাধনায় প্রকাশিত হইয়াছিল, কবি সে সম্বন্ধে সূচনায় লিখিয়াছেন, “তাতে কেরানী জীবনের বাস্তবতার ধূলিমাখা ছবি ছিল অকুণ্ঠিত কলমে আঁকা, [লোকেন্দ্রনাথ] পালিত অত্যন্ত বিক্রয় দেওয়াতে সেটা তুলে দিইয়াছিল।”

রবীন্দ্র-রচনাবলী (চতুর্থ খণ্ড)—গ্রন্থপরিচয়।

২৫। “গোড়ায় গলদ” রচনার পর রবীন্দ্রনাথ কিছুকাল আর কোনো গ্রহসন লেখেন নাই, প্রায় দুই বৎসর পরে কয়েকটি ছোট ছোট satire বা বিজ্ঞপাত্তক ব্যঙ্গ কৌতুক লিখিলেন। ...সেগুলি হইতেছে

স্বল্পপদার্থের দিক থেকে দুজন কবির প্রকৃতিগত পার্থক্য এখানেও ছিল। সামাজিক ব্যঙ্গবিদ্রূপ রচনায় দ্বিজেন্দ্রলাল এই পর্বে রবীন্দ্রনাথের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন বটে, কিন্তু সে প্রভাব মূলত উপাদানসম্পর্কিত। তীব্রতম বিদ্রূপ-ভাষণের মধ্যেও রবীন্দ্রনাথ তাঁর স্বল্প কলাকৌশল ও শিল্পদৃষ্টি হারান নি, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের ভাষায় ও ভঙ্গিতে একটি উদ্দাম বেপরোয়া ভাব আছে, যা রবীন্দ্রবীর্যের ঠিক অল্পগত নয়। ডাঃ স্কুয়ার সেন মহাশয় দ্বিজেন্দ্রলালের কয়েকটি কবিতায় রবীন্দ্রকাব্যের ভাবসাদৃশ্য আবিষ্কার করেছেন : “মদ্রু কাব্যের ‘জাতীয় সঙ্গীত’ কবিতায় রবীন্দ্রনাথের ‘শিশু’-র ক্ষীণ প্রভাব আছে।”<sup>২৬</sup> ‘জাতীয়সঙ্গীত’ কবিতায় শুধু ‘দুরন্ত আশা’ কবিতারই ভাবগত প্রভাব পড়ে নি, রবীন্দ্রনাথের ‘মানসী’ কাব্যগ্রন্থের দেশসম্পর্কিত কয়েকটি কবিতার সঙ্গেও দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতাটির ভাগবত সাদৃশ্য আছে। কিন্তু ‘আলেখ্য’ কাব্যের শিশুসম্পর্কিত কবিতাগুলির সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘শিশু’ কাব্যের ক্ষীণতম সাদৃশ্যও আবিষ্কার করা কঠিন। জ্ঞানী-বিরোগ ও মাতৃহারা শিশু-সন্তান—এই অবস্থাগত সাদৃশ্য ছাড়া দুই কবির শিশু সম্পর্কিত কবিতার আর কোনো সাদৃশ্য নেই। রবীন্দ্রনাথের ‘শিশু’ কাব্যের বক্তা শিশু স্বয়ং—তাই তার মনের বিচিত্র লীলাই অভিব্যক্ত হয়েছে, দ্বিজেন্দ্রলালের শিশু কবিতাগুলিতে শিশুর চেয়ে শিশুর পিতার মনোভাবটিই অনেক বেশী সূচিত হয়েছে। ‘আলেখ্য’ কাব্যে জ্ঞানী-বিরোগ ও শূন্য গৃহের বাস্তব বেদনাই রূপায়িত হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের ‘শিশু’ কাব্যে গার্হস্থ্য জীবন বা বাস্তব সংসারের স্পষ্ট ছবি নেই, শিশু মনের আশা-আকাঙ্ক্ষায় সে জগৎ একটি লীলার জগৎ। অপর পক্ষে দ্বিজেন্দ্রলাল কাব্যটির ভূমিকায় বলেছেন যে তাঁর ‘বর্ণিত বিষয়গুলি পার্থিব।’

‘মদ্রু’ কাব্যের ‘সমুদ্রের প্রতি’ কবিতাটির সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘সমুদ্রের প্রতি’ (সোনার তরী) কবিতাটির তুলনামূলক আলোচনা করলেও দুই কবির মনোভঙ্গির পার্থক্য উপলব্ধি করা যায়। রবীন্দ্রনাথের সমুদ্রত ভাব-গৌরব ও ধ্রুপদী উদাস্ততার তুলনায় দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতাটি মহৎ ও তুচ্ছ ভাবের বিচিত্র সংমিশ্রণজাত গণ্ডধর্মী বিতর্কমূলক সংলাপ বলে মনে হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যকাব্যগুলির উপরে রবীন্দ্রনাথের নাট্যকাব্যগুলির কিছু প্রভাব থাকা বিচিত্র নয়। ১৮৯২-১৯০০ পর্যন্ত ‘অরসিকের স্বর্গপ্রাপ্তি’ (সাধনা ১০০১ ভাঙ্গ), ‘সর্গীর গ্রহসন’ (১০০১ আশ্বিন-কাতিক), ‘নূতন অবতার’ (১০০১ পৌষ)। সকলগুলিই দেবতাদের লইয়া এবং প্রচলিত মৌকিক ধর্ম লইয়া বিরূপ; উদ্দেশ্য অত্যন্ত স্পষ্ট,—নব্য হিন্দুদের উদ্ভট ধর্মমতবাদকে ব্যঙ্গ। ইন্দ্র, চন্দ্র, বৃহস্পতি, কার্তিক ছাড়া শিব, মনসা, ঘেঁটু, ওলাবিবি প্রভৃতি অনেককেই নাটকের মধ্যে লেখক আনিয়াছেন।...এই গ্রহসন কয়টি পাঠের পর পাঠক যদি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘ককি অবতার’ (১০০২) পড়েন তো দেখিবেন দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে রবীন্দ্রনাথের এইসব satire-র প্রেরণা আছে কিনা।”—রবীন্দ্রজীবনী (দ্বিতীয় খণ্ড, ১৩৫৫), পৃ: ২৭৯।

কালকে প্রধানত রবীন্দ্রনাথের নাট্যকাব্য রচনার যুগ বলা যায়। এই যুগের প্রথমেই “চিত্রাঙ্গদা” (১৮৯২) রচিত হয়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘পাষণী’ নাটকের উপরে ‘চিত্রাঙ্গদা’র প্রভাব পরিস্ফুট। কিন্তু এই ‘চিত্রাঙ্গদা’র বিরুদ্ধেই দ্বিজেন্দ্রলাল দুর্নীতির অভিযোগ আনেন। নাট্যকাব্যগুলির মধ্যে রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দের অল্পকরণ-প্রচেষ্টা লক্ষণীয়, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দের সহজ সৌন্দর্য ও স্নেহমল মাধুর্য সেখানে অল্পপস্থিত। তাই তিনি পরবর্তীকালে নাটকে গদ্য-সংলাপই ব্যবহার করেছিলেন।

## ॥ ৪ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের উপর রবীন্দ্রনাথের যে কোনো প্রভাবই পড়ে নি, এ কথা বলা মোটেই সঙ্গত নয়। কিন্তু তাকে প্রভাব না বলে প্রেরণা বলাই সঙ্গত। কারণ রবীন্দ্রকব্যের ভাব ও ভাবনা দ্বিজেন্দ্রলালের হাতে অনুরূপ হয়ে উঠেছে। তাঁর মানসিক গঠনই ছিল এত স্বতন্ত্র। ওজস্বিনী, শব্দবদ্ধ ও স্বস্পষ্ট কবিতাই ছিল তাঁর অধিকতর প্রিয় কাব্য। উনবিংশ শতাব্দীর দেশপ্রেমের কবিতা বা বীররসাস্রিত আধ্যাত্মিক কাব্য তাঁর প্রিয় ছিল। ‘মেঘনাদবধ কাব্য’র উত্তাল ধ্বনিগৌরব তাঁকে মুগ্ধ করেছিল, হেমচন্দ্রের দেশপ্রেমের কবিতা ও নবীনচন্দ্রের ‘পলাশীর যুদ্ধ’ও তাঁর প্রিয় কাব্য ছিল। রবীন্দ্রনাথেরও যে সমস্ত কবিতায় বাচ্যার্থের অতিরিক্ত কোনো সঙ্কেতবাগ্গনা নেই, দূরাভিসারী অর্থছোতনা নেই, সেই সমস্ত কবিতা দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য-কৃতির সপ্রশংস অনুরোদন লাভ করেছিল। কবিপুত্র দিলীপকুমার রায় এ সম্পর্কে যা বলেছেন, তা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য : “কবি ভালবাসতেন মধুসূদনের মেঘনাদবধ, হেমচন্দ্রের বাজুরে শিঙা, নবীনচন্দ্রের পলাশীর যুদ্ধ—অর্থাৎ ওজস্বী কবিতাই বেশির ভাগ। বেশ মনে আছে শ্রীলোকেন্দ্রনাথ পালিতই তাঁকে তর্ক করে বোঝান যে রবীন্দ্রনাথ মস্ত কবি। কবি তর্কে হেরে স্বীকার করেছিলেন একথা, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের মাত্র কয়েকটি কবিতার উচ্ছৃমিত স্বখ্যাতি করতেন : যেতে নাহি দিব, দুই বিঘা জমি, পুরাতন ভূত। নিরুদ্দেশ যাত্রা নিয়ে লোকেন কাকার সঙ্গে কবির তর্ক মনে পড়ে। কবির বক্তব্য ছিল : “যাতে বোঝা যায় না তাতে আমি নেই।”—এই মত তাঁর শেষ পর্যন্ত ছিল।”<sup>২৭</sup>

উদ্ধৃত মন্তব্যটি থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যকৃতির পরিচয় পাওয়া যায়। ‘দুই বিঘা জমি’ কবিতার সবটুকুই স্পষ্ট—কবিতাটির ব্যাচাৰ্ণ বা অর্থমূল্যই ‘এর সর্বস্ব বলেও



অত্যাশ্চর্য্য হয় না। অথচ কবিতা হিসাবে ‘নিরুদ্দেশ যাত্রা’ কবিমানসের গভীরার্থবাহী, বর্ণময় পটভূমিকায় আলোছায়াসঙ্কেতে এক বাচ্যাতিরিক্ত রসধ্বনির সৃষ্টি করেছে। এর তুলনায় ‘দুই বিঘা জমি’কে শিশুপাঠ্য কবিতা বললেও অত্যাশ্চর্য্য হয় না। তবুও প্রাচ্য-পাশ্চাত্য সাহিত্যের বিদগ্ধ পাঠক ও নিজে কবি হয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল কি কাব্যবিচারের এই সাধারণ সূত্রটি বিন্মত হয়েছিলেন? আসল কথা, দ্বিজেন্দ্রলালের রবীন্দ্রকাব্য-বিরোধিতার মূলে ছিল তাঁর কাব্যবিচারের বিশেষ মাপকাঠি—তিনি মনে করতেন যে কাব্য হবে স্পষ্টভাবী, পেশীবহুল,—অর্থমূল্যই হবে তার সবটুকু। কিন্তু ভিন্নপন্থীরা বলবেন কাব্য শুধু অর্থভারবাহী নয়, বাচ্যার্থের সীমাকে অতিক্রম করতে না পারলে কাব্য, কাব্য না হয়ে হয় অর্থসমুচ্চয় মাত্র। রবীন্দ্রনাথ সাহিত্যের স্বরূপ বিশ্লেষণ করতে গিয়ে সুন্দর একটি উপমার সাহায্য গ্রহণ করেছেন : “পুরুষদের যথাযথ হওয়া আবশ্যক—কিন্তু মেয়েদের সুন্দর হওয়া চাই। পুরুষের ব্যবহার মোটের উপর স্পষ্ট হইলেই ভালো—কিন্তু মেয়েদের ব্যবহারে অনেক আবরণ আভাস ইঙ্গিত থাকা চাই। সাহিত্যও আপন চেষ্টাকে সফল করিবার জগ্গ অলংকারের রূপকের আভাসের ইঙ্গিতের আশ্রয় গ্রহণ করে। দর্শন-বিজ্ঞানের মতো নিরলংকার হইলে তাহার চলে না।” ২৮

শব্দার্থের অতিরিক্ত কবিতার একটি গুঢ় সত্য থাকে—শব্দের মধ্যেও অর্থাত্তিরিক্ত রং, সুর ও সঙ্কেতভাষণ থাকে। প্রতীক, রূপকল্পনা, মনোময় ভাবনার বাহক হিসাবে আর একদল কবি কাব্য রচনা করেছেন—তাঁরা ঠিক কবিতার শব্দার্থমূল্যে বিশ্বাসী নন, তাঁরা কবিতার বোধসত্যকেই চরম মূল্য দিয়ে থাকেন। তাঁদের কবিতাকে স্পষ্ট অর্থমূল্যের দিক থেকে বিচার করতে গেলে ‘অর্থহীন’ ‘স্ববিরোধী’ মনে হওয়া অস্বাভাবিক নয়। বলা বাহুল্য, কবিতার অর্থমূল্যকে চরম করে দেখতে গিয়েই দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রনাথের অনেক সার্থক কবিতার কাব্যমূল্য উপলব্ধি করতে পারেন নি। সাহিত্যবিচারে দ্বিজেন্দ্রলাল অনেক স্থলে তাঁর এই মতবাদকে স্পষ্টভাবেই ঘোষণা করেছেন। রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মত-বিরোধকালে দ্বিজেন্দ্রলাল একটি প্রবন্ধে লিখেছিলেন :

“অনেক ড্রাউনিং-শিশু এই রূপক লিখিবার জগ্গ ব্যস্ত। ইচ্ছা করলে বেশ সোজা কথায় বক্তব্যটি প্রকাশ করতে পারতেন। কিন্তু কবিতা না। তাঁরা কবিতাকে ছুরক করে একটি আমোদ উপভোগ করেন। এমন কি, কবিতার নামটিও তার আসল নাম দিবেন না, পাছে টক করে পাঠক তার অর্থ ধরে ফেলে। তার নামও

দেবেন এমনি যে, নামের সঙ্গে তার পংক্তিগুলো মিলিয়ে নেওয়া পাঠকের পক্ষে একটা সমস্যা হয়ে দাঁড়ায়। তাঁরা যে রূপক (যা নারকেলের ছোবড়ার মত শাঁসটিকে সমস্ত চোকে রাখে) লিখতে বেশী চাইবেন, তার আর আশ্চর্য কি? ২২

এই সময়ে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আলেখ্য’ কাব্যটিও প্রকাশিত হয়। এই কাব্যের ‘ভূমিকা’তেও তিনি ‘প্রহেলিকা’-কাব্য সম্পর্কে স্বেচ্ছায়ক মন্তব্য করেছেন (২১শে বৈশাখ, ১৩১৪)। ‘কালিদাস ও ভবভূতি’ গ্রন্থেও তিনি কাব্যের কষ্টকল্পিত আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যাকে সমর্থন করতে পারেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের রবীন্দ্রকাব্য সম্পর্কে অস্পষ্টতার অভিযোগকে একটি বিচ্ছিন্ন ঘটনা হিসাবে বিচার করলে এই পর্বের সমগ্র মর্মবাণী উদ্ঘাটিত হবে না। নানাদিক থেকেই এই যুগে রবীন্দ্রকাব্যবিরোধী একটি আন্দোলন গড়ে উঠেছিল। স্বরেশচন্দ্র সমাজপতি সম্পাদিত ‘সাহিত্য’ পত্রিকা দীর্ঘকাল ধরে রবীন্দ্রসাহিত্যের বিরুদ্ধে ধারাবাহিক আক্রমণ চালিয়ে আসছিল। এমন কি যে সব তরুণ সাহিত্যিক ভাব ও ভাষার দিক থেকে রবীন্দ্র-বরণ করেছিলেন, সমাজপতির ক্ষুরধার সমালোচনা তাঁদের উপরেও নির্মমভাবে বর্ষিত হয়েছে। এই পর্বে বিপিনচন্দ্র পালের মতো মনীষীও রবীন্দ্রনাথের সাহিত্য, ধর্মবোধ, আদর্শবাদ, স্বদেশপ্রেমিকতা প্রভৃতির বিরুদ্ধে ‘বস্তুতন্ত্রহীনতা’র অভিযোগ এনেছিলেন। তাঁর ‘চরিত্রচিত্র’ প্রবন্ধটি রবীন্দ্রদ্বিজেন্দ্রবিরোধলগ্নেই রচিত হয়।<sup>৩০</sup> তিনি লিখেছেন : “উর্ধ্বনাভ যেমন আপনার ভিতর হইতে তন্তু বাহির করিয়া অদ্ভুত জাল বিস্তার করে রবীন্দ্রনাথও সেইরূপ আপনার অন্তর হইতে অনেক সময় ভাবের ও রঙ্গের তন্তুসকল বাহির করিয়া, আপনার অদ্ভুত কাব্যসকল রচনা করিয়াছেন। তাঁহার কাব্য যেমন কচিং বস্তুতন্ত্র হইয়াছে, তাঁহার চিত্রিত লোকচরিত্রেও অনেক সময় এই বস্তুতন্ত্রতার অভাব দেখিতে পাওয়া যায়।”

বিপিনচন্দ্রের এই প্রবন্ধটি রবীন্দ্রবিরোধী সাহিত্যিকদলের মধ্যে একটি আনন্দময় উত্তেজনার সৃষ্টি করেছিল। বিরোধীদের মুখপত্র ‘সাহিত্য’ পত্রিকার সম্পাদক স্বরেশচন্দ্র সমাজপতি মহাশয় তিন্ত ভাষায় রবীন্দ্রনাথের ‘মোসাহেব’-দের এই প্রবন্ধটি পড়ে উপকৃত হতে বলেন।<sup>৩১</sup> ‘আনন্দ-বিদায়’ অভিনয়টি এর ছ মাস পরের ঘটনা। রবীন্দ্রসাহিত্যের বিরুদ্ধে বস্তুতন্ত্রতার অভিযোগ নিয়ে পরবর্তীকালে যে ধোঁরতর আন্দোলনের সৃষ্টি হয়েছিল, তার সূত্রপাত এই সময় থেকেই। প্রথম চৌধুরী সম্পাদিত ‘সবুজপত্র’, (১৩২১) ও চিত্তরঞ্জন দাশ সম্পাদিত ‘নারায়ণ’ পত্রিকা (১৩২১)

২২। উপমা : সাহিত্য, বৈশাখ, ১৩১৪।

৩০। চরিত্রচিত্র : বঙ্গদর্শন, চৈত্র ১৩১৮।

৩১। সাহিত্য আবার, ১৩২০, পৃঃ ২৭০।

এই সময়ের সাহিত্যিক আন্দোলনের দুই বিরোধী শিবিরে পরিণত হয়েছিল। অবশ্য এই আন্দোলন যখন চরম হয়ে উঠেছিল দ্বিজেন্দ্রলাল তখন পরলোকে। কিন্তু আন্দোলনের সূত্রপাতকালে তিনি জীবিত ছিলেন। তা ছাড়া রবীন্দ্রসাহিত্যের বিরুদ্ধে দ্বিজেন্দ্রলালের অভিযোগ তৎকালীন রবীন্দ্রবিরোধী আন্দোলনেরই সবচেয়ে বলিষ্ঠ বহিঃপ্রকাশ মাত্র।

দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রকাব্যের বিরুদ্ধে দুটি অভিযোগ এনেছিলেন। অস্পষ্টতা ও দুর্নীতির অভিযোগ। দ্বিতীয় অভিযোগটি মোটেই দ্বিজেন্দ্র-মানসের অমুকুল ছিল না। কারণ দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর বহু রচনায় বুদ্ধিদীপ্ত সংস্কারমুক্ত দৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন। ‘পাবানী’ রচয়িতার পক্ষে ‘চিত্রাঙ্গদা’-র দুর্নীতি আলোচনা করা নিতান্তই অসঙ্গত বলে মনে হয়। দ্বিজেন্দ্রসাহিত্যের প্রজ্ঞাবান পাঠক অন্তত একথা বিনা দ্বিধায় স্বীকার করবেন যে, দ্বিজেন্দ্রলাল সাহিত্যসৃষ্টির মধ্যে নীতিপ্রচারকের ভূমিকা গ্রহণ করতে চান নি। কিন্তু তিনি হঠাৎ কেন ‘চিত্রাঙ্গদা’-র মতো একটি সার্থক কাব্যের মধ্যে দুর্নীতি আবিষ্কার করতে বসলেন, এই হল প্রশ্ন। দ্বিজেন্দ্রলাল প্রথমে যখন রবীন্দ্র-কাব্যের বিরুদ্ধে অস্পষ্টতার অভিযোগ আনলেন, তখন তার মধ্যে একটি সত্য ছিল যে, এ বিরোধ প্রধানত নীতিগত—কাব্যবিচারের অর্থমূল্য ও বোধমূল্য নিয়ে। রবীন্দ্রনাথের ভাষা, ভাব ও প্রকাশরীতি দ্বিজেন্দ্রলালের ভালো লাগে নি। কিন্তু উত্তেজনার ঝোঁকে তিনি তাঁর স্বপক্ষের যুক্তিকেও ছাড়িয়ে গিয়েছিলেন, এই সময়েই তিনি রবীন্দ্রকাব্যের বিরুদ্ধে দুর্নীতির অভিযোগ আনলেন—এর মধ্যে যুক্তির চেয়ে বড় হয়ে উঠেছিল রবীন্দ্রনাথকে আঘাত করার উত্তেজনা। এরই নগ্ন আত্মপ্রকাশ ঘটেছে ‘আনন্দ-বিদায়’ প্যারডিতে। ‘প্রস্তাবনা’ অংশ থেকেই ব্যক্তিগত আক্রমণের তীব্রতা উপলব্ধি করা যায় :

নাহি যাঁর কৃষ্ণে ভক্তি

বৈষ্ণব কবিতার মধ্যে দেখি যাঁর

লালসায় শুধু অহুরক্তি

এটা তাঁরও মস্তকে টাটিকা।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশক থেকে বিংশ শতাব্দীর প্রথম বিশ বছর পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথের প্রভাব অত্যন্ত প্রবল ও সক্রিয় ছিল। রবীন্দ্রকাব্যের প্রতি এই আত্মগত্যের আতিশয্য দ্বিজেন্দ্রলালের ভালো লাগেনি। রবীন্দ্রপ্রবর্তিত কাব্যরীতি অক্ষম অমুকরণকারীর হাতে কতকগুলি অর্থশূন্য শব্দসমষ্টিতে পরিণত হতে পারে—দ্বিজেন্দ্রলালের মনে এ জাতীয় আশঙ্কাও ছিল। রবীন্দ্রনাথের পক্ষে যা সম্ভব, তাঁর অনুসরণকারীদের পক্ষে তা সম্ভব নয়। ঋজুতা, স্পষ্টতা ও বলিষ্ঠতাকে তিনি

সাহিত্যসৃষ্টির মূল উপাদান হিসাবে বরণ করেছিলেন। এ কথা সত্য যে রবীন্দ্রনাথের প্রতি তাঁর ব্যক্তিগত আক্রমণ মাত্রা ছাড়িয়েছিল—কিন্তু কাব্যবিচারে আর একটি দিকও যে আছে তাও দ্বিজেন্দ্রলাল সুস্পষ্ট ভাষায় ও বিনা দ্বিধায় ঘোষণা করেছিলেন। কবি-সমালোচক শশাঙ্কমোহন সেন এ সম্পর্কে একটি মূল্যবান মন্তব্য করেছেন : “দ্বিজেন্দ্রলাল সাহস করিয়া বলিয়াছেন, কাব্যে গ্রায়শাস্ত্রটাকে মানিয়া চলা একান্ত আবশ্যক—এবং রবীন্দ্রনাথ সময় সময় গ্রায়শাস্ত্রকে পদদলিত করেন। রবীন্দ্রনাথও ততোধিক সাহসের সহিত বলিয়াছেন, গ্রায়শাস্ত্রকে মানিয়া চলিতে গেলে সকল সময় ভাল কবিতা হয় না। উভয় সাহসিকতার মধ্য হইতে আমরা লাভ উদ্ভূত করিয়াছি।”<sup>৩২</sup>

রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মতবিরোধ এখন ইতিহাসে পরিণত হয়েছে। অর্ধ-শতাব্দী পূর্বের এই কাহিনীর মধ্যে দুটি সত্য একালের সম্মুখে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে : প্রথমত, রবীন্দ্রজীবনের প্রথমার্ধে রবীন্দ্রবরণ ও রবীন্দ্রবিরোধের বিচিত্র ইতিহাস ; দ্বিতীয়ত, রবীন্দ্রনাথের প্রবল একাধিপত্যের যুগেও দ্বিজেন্দ্রলালের অপরিণীত আত্মপ্রত্যায় ও ও মানসিক স্বাভাব্যতা। রবীন্দ্রনাথকে লাক্ষিত করতে গিয়ে দ্বিজেন্দ্রলালও কম লাক্ষিত হন নি। মৃত্যুর পরেও এজ্ঞা তাঁর মূল্য দিতে হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলাল এ বিষয়ে সচেতনও ছিল। তাই ‘কাব্যের অভিব্যক্তি’ লেখার আগে দেবকুমারকে লিখেছেন : “পালিতের এ পরামর্শ একটু risky হলেও fair যে, তাতে আর সন্দেহ নেই। বেশ, তবে তাই হোক। আমি তা হলে লিখেই প্রতিবাদ করব। Honest Contr o-versyকে আমি বাঞ্ছনীয় মনে করি ; কিন্তু কেউ যদি আমাকে এজ্ঞা বিধিষ্ট ভাবে, —সে কিন্তু বড় অগ্রায় ও আক্ষেপের কথা হবে।”<sup>৩৩</sup> তবে অর্ধশতাব্দী পরে সাময়িকতার ধূলিজালের ঊর্ধ্বে বিচারবুদ্ধির উদারক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রলালকে নূতন করে আবিষ্কার করা সম্ভব। রবীন্দ্রনাথের ললিত-মধুর কবিকীর্তির মোহ তাঁর ভাব-স্বাভাব্যতাকে আবিষ্ট করতে পারে নি—বস্তুসত্যের প্রতি বিশ্বাস বুদ্ধি-বিচারের অতীন্দ্র শাসন তাঁকে কাব্যমূল্যের আর একটি প্রত্যয়ে অচল-প্রতিষ্ঠা করেছিল। কোনো কোনো সময় বিভ্রান্তি ঘটলেও তিনি মনের অনন্ততা হারান নি। রবীন্দ্র-প্রভাবিত বাংলাসাহিত্যে দ্বিজেন্দ্রলাল তাই অপঠিত ও অনাদৃত। অবশ্য বাঙালী পাঠকও তাতে লাভবান হয় নি।<sup>৩৪</sup>

৩২। ‘সোণার শিকলি’ কবিতা ( গোলাপ গুচ্ছ ) এসঙ্গে দেবেন্দ্রনাথ মন্তব্য করেছেন : “বলা বাহুল্য আমার এ সনেটটি রবিবাবুর ‘সোণার বাঁধন’ কবিতার অনুসরণে লিখিত। প্রভেদ এই যে, তাঁহার খাঁটি সোনা, আর আমার Chemical Gold...”

## দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ দশক থেকে বিংশ শতকের প্রথম ত্রিশ বছর কালের বাংলা কাব্যের ইতিহাস রবীন্দ্রনাথের ব্যাপক প্রভাবের ইতিহাস। এই যুগের কোনো কোনো কবির রচনায় দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যপ্রভাবও লক্ষ্য করা যায়। দ্বিজেন্দ্রকাব্যের সহজ স্বতঃস্ফূর্ত কৌতুকরস ও ভাষা-ছন্দের প্রথাবদ্ধ রীতি-নৈতির অস্বীকৃতি তৎকালীন অনেক কবিযশঃপ্রার্থীদের উৎসাহিত করেছিল। রবীন্দ্রনাথের প্রতি তাঁদের সম্বন্ধ আনুগত্য সত্ত্বেও তাঁরা দ্বিজেন্দ্রলালকেও অনুসরণ করার চেষ্টা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন কাব্যবিচারের ক্ষেত্রে স্বাধীনবাদী, তাই রবীন্দ্রকাব্যের রহস্যময় মৌলিক-নিকেতনের আলোছায়াসত্ত্বেও তাঁকে মোহগ্রস্ত করে নি। অথচ রবীন্দ্র-ভক্তদের মধ্যে কেউ কেউ দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারাও প্রভাবিত হয়েছিলেন। হাশুরস, সঙ্গীত ও প্রকাশরীতি—তিন দিক থেকেই দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব অগ্নীয়। রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল—দুজন কবির প্রভাবকে যুগপৎ আত্মসাৎ করে একালের কোনো কোনো কবি বিচিত্র মানসিকতার পরিচয় দিয়েছেন।

বিজয়চন্দ্র মজুমদার ( ১৮৬১-১৯৪২ ) ছিলেন দ্বিজেন্দ্রলালের চেয়ে দু বছরের বড়। সমসাময়িক কবিদের মধ্যে খাঁরা দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যের দ্বারা প্রত্যক্ষভাবে প্রভাবিত হয়েছেন বিজয়চন্দ্র ছিলেন তাঁদের মধ্যে সবচেয়ে বয়ীমান। বিজয়চন্দ্র রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল ও অক্ষয়কুমার বড়াল—তিনজন সমসাময়িক কবির দ্বারাই অল্পবিস্তর প্রভাবিত হয়েছেন। তবে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যপ্রভাবই সবচেয়ে সক্রিয় হয়েছিল। বিজয়চন্দ্রের বাগ্‌বৈদগ্ধ্য ও হাশুরস সৃষ্টি উপভোগ্য হয়ে উঠেছে। তাঁর কবিতার হালকা ছন্দের চটুল বিভ্রাস ‘আবাড়ে’ কাব্যের দ্বিজেন্দ্রলালকে স্মরণ করিয়ে দেয় :

নামটি শুনেই শাড়ী হলেন হতভম্বা,

খস্তর বলেন মন্দ কি, তবে একটু লম্বা।

কথাটা এই বাগচী-পাড়ায় পরাণ বাগচী বড় লোক,

লোমে ভরা বুকের পাটা, কটা কটা ছোটো চোখ।<sup>১</sup>

‘যজ্ঞভঙ্গ্য’ ( ১৩১১ ) ও ‘ফুলশর’ ( ১৩১১ ) কাব্যের হাশুরসাত্মক কবিতাগুলি পরবর্তীকালে ‘হৈয়ালি’ ( ১৩২২ ) কাব্যগ্রন্থে সংকলিত হয়। কেরানী-জীবনের বিড়ম্বনা, দাম্পত্যপ্রেমের গম্ভীর পরিণতি, ছেলেমেয়ের সংখ্যাধিক্য প্রভৃতি বিষয়গুলি দ্বিজেন্দ্রলালের পরিহাস ও বিদ্রূপরসের প্রত্যক্ষ প্রেরণা থেকেই রচিত

হয়েছে। বিজয়চন্দ্র এ বিষয়ে তাঁর কবিবন্ধুর পথই অনুসরণ করেছেন—এ জাতীয় কবিতার বাকচাতুর্য ও উপকরণ দুইই দ্বিজেন্দ্রকাব্যমূলভ :

রোদন বেদন জানাই কিছু আপীসে আর বালিসে,

জানেন কিছু ডাক্তার পাঁচু, পৃষ্ঠদেশের মালিশে !

( কেননা ) দাম্পত্য প্রেমের পথো সকল রোগ তো মারে না ?

( অহো ) বেড়ে যাচ্ছে ছেলেমেয়ে ধন-দৌলত বাড়ে না ।<sup>১</sup>

বলা বাহুল্য কবিতাটির সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কেরানী’ ( আঘাটে ) কবিতাটির একটি নিকট সাদৃশ্য আছে। ইংরেজি-বাংলা-মিশ্রিত বাগ্‌বিধিকেও দ্বিজেন্দ্রলালের মতো তিনি কোনো কোনো ব্যঙ্গকবিতার মাধ্যম হিসাবে গ্রহণ করেছেন—এই মিশ্রভাষা ব্যবহারে ও স্বরবৃত্তাশ্রয়ী লঘু ছন্দ প্রয়োগে তিনি কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। ‘যজ্ঞভস্ম’ কাব্যগ্রন্থের ‘পরিহাস’ অংশের ‘পঞ্চদেবস্তুতি’ ‘গণেশবন্দনা’ প্রভৃতি কবিতায় ‘হাসির গান’-এর কোনো কোনো কবিতার প্রভাব আছে। ‘হাসির গান’-এর কতকগুলি গানে দেব-দেবী নিয়ে রঙ্গ-রহস্য করা হয়েছে। এ প্রসঙ্গে ‘কন্ডি অবতার’ গ্রন্থনটিও উল্লেখযোগ্য। ‘গণেশবন্দনা’ কবিতায় কবি বলেছেন :

“একবার রূপা কর শ্রীদন্তে ইঁদুর মার,

ঘোড়া দিব, হাতী দিব, যাহে ওঠে মন ;

অথবা মোটর কার, নূতন বাহন ।”

দ্বিজেন্দ্রলাল সমসাময়িক রাজনৈতিক জীবনের অসঙ্গতি নিয়ে ব্যঙ্গবিদ্রূপ করেছেন। বিজয়চন্দ্র ‘বঙ্গালার পলিটিক্স’ কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের ঐ জাতীয় কাব্যরীতি অনুসরণ করেছেন। বাক্‌সর্বস্ব বাঙালীর ‘আর্ম-চেয়ার পলিটিক্স’-কে এখানে ব্যঙ্গ করা হয়েছে :

“আরাম চেয়ারে শুয়ে ভেবে কুল পাইনে,

কিঞ্চিৎ শাসন নীতি হবে ফিলিপাইনে ।”

কবিতাটি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘নন্দলাল’, ‘কলিযজ্ঞ’ প্রভৃতি কবিতাকে স্মরণ করিয়ে দেয়। দ্বিজেন্দ্রলাল উৎকট রোমান্সগ্রন্থা নাট্যিকাকে ব্যঙ্গ করেছেন। ‘নব-হিরোইন’ কবিতাটির উপাদানসংগ্রহে বিজয়চন্দ্র তাঁর কবিবন্ধুর পথই অনুসরণ করেছেন। ‘ফুলশর’ কাব্যগ্রন্থের অন্তর্গত ‘বঙ্গমঙ্গল’ কাব্যটিকে একটি Mock-heroic খণ্ডকাব্য বলা যায়—বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন অবলম্বন করে তিনি এই ব্যঙ্গকাব্যটি রচনা করেছেন। এই খণ্ডকাব্যটির মূলেও দ্বিজেন্দ্রলালের প্রত্যক্ষ প্রেরণা আছে।

১। শাস্ত্রপ্রেম :

২। বেড়ে যাচ্ছে ছেলেমেয়ে : ঐ

বিজয়চন্দ্রের প্রকৃতিসম্পর্কিত বিজ্ঞপ্য়মূলক কবিতা ‘নবঋতুসংহার’-এ ঋতুসম্পর্কিত রোমাণ্টিক মনোভাবের প্রতি একটি সমালোচনামূলক স্লেষাত্মক দৃষ্টিভঙ্গি ফুটে উঠেছে :

“বৃষ্টি পড়ে রূপ ঝাপ  
জলে কাদা, পথে পাক  
পাকে পোকা, জলে সাপ  
মরি তরাসে ।

\* \* \*

ভিজ়ে চুল নাহি বাঁধে  
ধূঁয়ার জ্বলনে কাঁদে,  
তবু ডালভাত রাঁধে  
যত বিরহিণী ।”

কবিতাটির প্রকাশরীতি ও মনোভাব দ্বিজেন্দ্রলালের ‘বর্ষা’ কবিতার ( হাসির গান ) প্রভাবজাত । বিজয়চন্দ্র সংস্কৃত ছন্দকেও বাংলায় ব্যবহার করেছেন । বিজয়চন্দ্রের ‘যজ্ঞভস্ম’ কাব্যগ্রন্থের কিছু কিছু কবিতায় রবীন্দ্রনাথের ছন্দোবীতিরও অল্পকবণপ্রয়ান লক্ষণীয় । এ যুগের কবিরা যেমন লঘুচপল কাব্যরীতি সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের ‘ক্ষণিকা’-কে ( শ্রাবণ, ১০০৭ ) অহুসরণ করেছেন, তেমনি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’-ও তাঁদের লঘুকবিতা রচনায় প্রেরণা সঞ্চার করেছে । বিজয়চন্দ্রের ‘হেঁয়ালি’ ( ১৩২২ ) কাব্য প্রধানত দ্বিজেন্দ্রশিষ্যেরই বচন ।<sup>৩</sup> কাব্যটি দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর দু বছর পরে প্রকাশিত হয়েছে । প্রকৃতপক্ষে এই কাব্যে দ্বিজেন্দ্রলালের পন্থাহুসরণ করেই তাঁকে তাঁর কবিবন্ধু ও বর্ষায়ান শিষ্য শ্রদ্ধাজ্জলি জ্ঞাপন করেছেন ।

কাস্তকবি রজনীকান্ত সেন ( ১৮৬৫-১৯১০ ) রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মিশ্র-মানসের উত্তরাধিকারী । তিনি রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল উভয়েরই কাব্যকলার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন । রবীন্দ্রনাথের আধ্যাত্মিকতা ও দ্বিজেন্দ্রলালের কৌতুক-প্রবণতা—দুই-ই তাঁকে সমানভাবে আকর্ষণ করেছিল । মৃত্যুর দু বছর আগে ( ১৯০৮ ) রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে রজনীকান্তের সাক্ষাৎ পরিচয় হয় । রবীন্দ্রনাথও

৩ । “হেঁয়ালি’ কাব্যের বিষয়বস্তু সম্পর্কে বিজয়চন্দ্র নির্দেশ দিয়েছেন : “বাদলী স্মৃতি’ বাঁহার আলাপ্য মধুর স্মৃতিতে রচিত, তিনি হান্তবসের কবিতায় এবং ষড়শ শ্রেম-উদীপক সঙ্গীত রচনায় বঙ্গসাহিত্যে উচ্চতম হান অধিকার করিয়াছেন এবং তাঁহার নাট্যরচনা, এদেশে নবযুগের অবতারণা করিয়াছে ।”

রজনীকান্তের কবিতার ও গানের অমুরাগী ছিলেন। রজনীকান্ত দুরারোগ্য ক্যান্সার রোগে আক্রান্ত হয়ে মেডিক্যাল কলেজ হাসপাতালে থাকার সময় রবীন্দ্রনাথ তাঁর সঙ্গে সাক্ষাৎ করেন।<sup>৪</sup> রবীন্দ্রনাথের ‘কণিকা’-র আদর্শে তিনি তাঁর ‘অমৃত’ কাব্য-গ্রন্থটি রচনা করেন। কিন্তু তবুও রজনীকান্তের উপরে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাবই অধিকতর পরিস্ফুট হয়েছে। কান্তকবির প্রতিভা ছিল প্রধানত গীতিকারের। স্বদেশী গান ও হাসির গানগুলিতে কান্তকবি প্রত্যক্ষভাবেই দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের এই শ্রেণীর গানের শুধু ভাবই নয়; ভাষাও তাঁকে আকর্ষণ করেছিল। কান্তকবির ইংরেজি-বাংলা-মিশ্রিত কাব্যরীতিও দ্বিজেন্দ্রকাব্যের প্রত্যক্ষ প্রভাবের ফল। “কল্যাণী” কাব্যের অন্তর্গত ‘পুরোহিত’, ‘দেওয়ানী হাকিম’, ‘ডেপুটি’, ‘উকিল’,—এই চারটি গানে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আমরা বিলেত ফেরতা ক’ভাই’ গানের ভাবভঙ্গি, এমনকি হ্রস্ব পর্যন্ত অমূরণ করা হয়েছে।<sup>৫</sup> তরুণ-ডেপুটিচরিত বর্ণনায় কান্তকবি তাঁর অগ্রজ কবির পথই অনুসরণ করেছেন :

আমরা, ‘Dey’ কি ‘Ray’ কি ‘Sanyal’,

আমরা, Criminal Bench এর Daniel’,

আমরা, আসামী-শশক তেড়ে ধরি, যেন

Bloodhound কি Spaniel.

আমরা, দেখতে ছোকরা বটে,

কিন্তু কাজে ভারি চটপটে,’

যাঁহা, এজলাসে বসি, মেজাজ রুক্ষ,

চট্ কয়ি উঠি চটে।

দ্বিজেন্দ্রলালের মতোই কান্তকবি ইংরেজি-বাংলা-মিশ্রিত কাব্যরীতি প্রয়োগের দ্বারা বক্তব্যকে সরস ও উপভোগ্য করে তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক ব্যঙ্গবিদ্রোপের উপকরণকেই কান্তকবি স্বতন্ত্র ভাষায় রূপ দিয়েছেন। কান্তকবির ‘পুরাতত্ত্ববিদ’ (কল্যাণী) কবিতাটির প্রেরণামূলে আছে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘তানসান-বিক্রমাদিত্য-সংবাদ’, ‘ইরাণ দেশের কাজী’ জাতীয় কবিতার প্রভাব। পুরাতত্ত্বের মধ্যে নানা উৎকট অসঙ্গতির সৃষ্টি করে কান্তকবি হাস্যরস সৃষ্টি করেছিলেন :

রাজা অশোকের কটা ছিল হাতী

টোডরমল্লের কটা ছিল নাতি

৪। কান্তকবি রজনীকান্ত : নলিনীরঞ্জন পণ্ডিত, পৃঃ ২৩-২৪।

৫। চারটি গানেরই পাদটিকায় কান্তকবি নির্দেশ দিয়েছেন :

“হ্র—‘আমরা বিলেত ফেরতা ক’ভাই।—D. L. Roy



কালাপাহাড়ের কটা ছিল ছাতি

এ সব করিয়া বাহির, বড বিস্তে করেছি জাহির।

পুরাতত্ত্ববিদদের উৎকট গবেষণা নিয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের বিজ্ঞপাস্ত্রক সমালোচনা এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য (বক্তৃতার নমুনা (প্রত্নতত্ত্ব) : চিন্তা ও কল্পনা)।

কাস্তকবির ‘তামাক’ কবিতাটিতে (কল্যাণী) লঘুভঙ্গিতে তামাকের প্রশস্তি রচনা করা হয়েছে। নেশার মোতাত নিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল একাধিক হাসির গান লিখেছেন। ‘হাসিব গান’-এর ‘চা’, ‘ভাঙ’, ‘স্বা’ প্রভৃতি গানে তিনি নেশা নিয়ে নানা রসিকতা করেছেন। কাস্তকবি দ্বিজেন্দ্রলালের বিষয়বৈচিত্র্যের অধিকারী না হলেও অগ্রজ কবির মনোভঙ্গি ও স্ববকে যথার্থ অনুসরণ করেছেন। কাস্তকবির সুবিখ্যাত ভোজনবিলাসমস্পর্কিত ‘ঔদরিক’ কবিতাটি (কল্যাণী) প্রকৃতপক্ষে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘নন্দেশ বুঁদে গজা মতিচূর’ গানটির পূর্ণতর ও পরিবর্ধিত সংস্করণ মাত্র—দ্বিজেন্দ্রলাল যা স্বল্পভাষণে ইঙ্গিত দিয়েছেন, কাস্তকবি তাই বিচিত্র ‘আখর’ সহযোগে পল্লবিত করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলাল লিখেছেন :

আহা, ক্ষীর হত যদি ভাবত-জলধি, ছানা হত যদি হিমালয়,

আহা, পারিতাম পিছু করে নিতে কিছু সুবিধা হবত মহাশয়,

অথবা দেখিয়া শুনিয়া

বেড়াতাম গুনগুনিয়া,

আহা, ময়বা-দোকানে মাছি হয়ে যদি—কি মজারি হত দুনিয়া ;

আহা, বেজায় বেদম বেমালুম তাহা থাইতাম হয়ে মরিয়া।”

কাস্তকবি লিখেছেন :

যেমন, সরোবর মাঝে কমলেব বনে

কতশত পদ্ম-পাতা,

তেমনি, ক্ষীর-সরসীতে, শতশত লুচি

যদি রেখে দিত ধাতা।

( আমি নেমে যে যেতাম ), ( ক্ষীর-সরোবর-ঘন-জলে আমি

নেমে যে যেতাম ) ; ( গামছা পরে নেমে যে যেতাম )

( একটু চিনি যে নিতাম ), ( সেই চিনি ফেলে দিয়ে

ক্ষীর লুচি আমি মেখে যে যেতাম ) ; ( আহা মেখে যে যেতাম )।

এখানে বুঝতে অসুবিধা হয় না যে দ্বিজেন্দ্রলালের ক্ষীররূপী ‘ভারত-জলধি’ই কাস্তকবির কবিতায় ‘ক্ষীর-সরসী’তে পরিণত হয়েছে। তবে দ্বিজেন্দ্রলাল ‘ময়রা-

দোকানে মাছি' হতে চেয়েছেন মাত্র, কিন্তু তাঁর ভাবশিষ্টা তাত্ত্বিক সঙ্কট না হয়ে 'ক্ষীর-সরোবর-বন-জলে' গামছা পেরে নেমে যেতে চেয়েছেন! গুরু-শিষ্টে এইটুকুই যা পার্থক্য।

রজনীকান্তের হাসির গানগুলিতে যেমন অবিমিশ্রভাবে দ্বিজেন্দ্রপ্রভাব পড়েছে, স্বদেশী সঙ্গীতগুলিতে তেমন পড়ে নি—কারণ এখানে দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথও আছেন। কিন্তু কাব্যরীতি সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গেই তাঁর সম্পর্ক বেশী। 'শেষদিন' (বাগী) কবিতায় কান্তকবির কণ্ঠ দ্বিজেন্দ্রলালের মতোই শোনায় :

যেদিন উপজিবে স্বাসকষ্ট

বায়ু-পিত্ত-কফের নাড়ী হয়ে ক্ষীণ

হবে নিজ নিজ স্থান-ভ্রষ্ট।

যুক্তাক্ষরবহুল এই গতাঙ্কক কাব্যরীতিটি দ্বিজেন্দ্রলালের অনেক কবিতার কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। 'তব চরণ-নিম্নে উৎসবময়ী শ্রাম-ধরণী সরসা'—গানটি সম্পর্কেও ঠিক এই কথাই বলা যায়। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার বলিষ্ঠতা ও পৌরুষদীপ্তি কান্তকবির মধ্যে নেই—কিন্তু, কান্তকবির নির্ভরতা ও স্নিগ্ধোজ্জল ভক্তিমাধুর্য দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় অল্পমিশ্রিত। কান্তকবির গীতিপ্রতিভা রবীন্দ্রনাথ ও হেন্সলাল—দুজনেরই স্নেহলালনে পরিপুষ্ট হয়েছে।

## ॥ ২ ॥

'পূর্ণিমা-মিলন', 'ইভনিং ক্লাব', 'ডাকাত ক্লাব' প্রভৃতি প্রতিষ্ঠান ও সভা-সমিতি অবলম্বন করে এক দ্বিজেন্দ্রভক্ত সাহিত্যিক গোষ্ঠী গড়ে উঠেছিল। তার মধ্যে ললিতচন্দ্র মিত্র (নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রের পুত্র) দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরী, হাস্যরসিক কবি রসময় লাহা, কবি প্রমথনাথ রায়চৌধুরী প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। দেবকুমার দ্বিজেন্দ্রজীবনী ছাড়া 'অরুণ', 'প্রভাতী', 'মাধুরী', 'ধারা' প্রভৃতি কাব্য ও 'দেব-দূত' নামক একখানি কাব্যনাট্য রচনা করেন। 'দেবকুমারের রচনাও রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্রের যুগপৎ প্রভাব আছে। 'দেবকুমারের 'ব্যাধি ও প্রতিকার' প্রবন্ধের বই পড়ে দ্বিজেন্দ্রলাল উচ্ছ্বসিত প্রশংসা করেছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালও তাঁর

৬। দ্বিজেন্দ্রজীবনীকার দেবকুমার রায়চৌধুরী জানিয়েছেন যে কান্তকবি রজনীকান্ত দ্বিজেন্দ্রলালকে 'গুরুদেব' বলে ডাকতেন। ১৩১২ সালের ভারত-পূর্ণিমায় সারদাচরণ মিত্রের বাড়িতে যে পূর্ণিমা-মিলনের অধিবেশন হয়, তাতে রজনীকান্ত ও দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁদের খরচিত গান গেয়ে সকলকে পরিতুষ্ট করেন।

‘আলেখ্য’ কাব্যখানি ‘অহুজোপম’ দেবকুমারকে উৎসর্গ করেছিলেন। দেবকুমার দ্বিজেন্দ্রলালের সুবৃহৎ জীবনী লিখে তাঁর গুরুত্বপূর্ণ শোধ করেছেন।

কবি রসময় লাহাও (১২৭৬-১৩৩৫) দ্বিজেন্দ্রলালের একজন বিশেষ ভক্ত ছিলেন। তাঁর বাড়িতেও পূর্ণিমা-মিলনের অধিবেশন হত। তিনি তৎকালে প্রধানত হাশ্বরসিক কবি হিসাবেই খ্যাতিলাভ করেছিলেন। তাঁর ‘মণিমুক্তা’, ‘ছাইভঙ্গ্য’ ও ‘আরাম’ কাব্যগ্রন্থত্রয়ে স্পষ্টভাবেই দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব পড়েছে। ১৩১২ সালের অগ্রহায়ণ মাসের প্রারম্ভে দ্বিজেন্দ্রলাল কলকাতা থেকে খুলনায় বদলি হন। রসময় সেই সময় তাঁকে একটি দীর্ঘ আয়না উপহার দিয়ে লিখেছিলেন :

( আমি ) সারাদিন রাত তোমাতে দেখিতে রহিব হেলিয়া দেয়ালে।

( তুমি ) ঘুমভাঙা চোখ মুছিতে মুছিতে মুখ দেখে যেও থেয়ালে।

‘আরাম’ কাব্যগ্রন্থটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরসসৃষ্টির ভঙ্গিটিকে পর্যন্ত অহুসরণ করা হয়েছে। কবিপুত্র দিলীপকুমার রায় লিখেছেন : “রসময় লাহার নাম হয়ত শুনে থাকবেন। কবির তিনি এক প্রিয়বন্ধু ও ভক্ত ছিলেন। তিনি কবির অহুকরণে কয়েকটি হাসির কবিতা লিখেছিলেন, ‘আরাম’ হল বইটির নাম।”<sup>৭</sup> অ্যাটিক্লাইম্যান্সের আঘাতে তিনি হাশ্বরস সৃষ্টি করতে পারতেন—তাঁর অনেক কবিতা গম্ভীরভাবে শুরু হয়ে প্রবল হাশ্ববেগে পরিসমাপ্ত হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরসের কৌশল তিনি আয়ত্ত করার চেষ্টা করেছেন। ‘আরাম’ থেকে একটি উদাহরণ নেওয়া যাক। একবার কবির বুক জলে যাচ্ছে—কবি তার কারণ খুঁজে পাচ্ছেন না। “পরিজন যত সদা অহুগত, স্থম্বী অতি মোর স্থখে।” স্ততরাং বুকজ্বলার কারণ পরিজনরাও নয়। প্রেমিকাও নয়,—কারণ “শত উপাসক ছেড়ে সে আমাকে করেছে হৃদয়দান।” এমন কি “অপরের স্থখে করি না দীর্ঘা—তথাপি বুক যে জলে।” শেষের দুটি চরণে বুকজ্বলার সম্ভাব্য কারণ আবিষ্কার করার সঙ্গে সঙ্গে প্রবল হাশ্বরসের সৃষ্টি হয়েছে :

কেন পাইতেছি আজি এ-যাতনা প্রভু, কী বলিব আহা !

থেয়েছিহু কাল আস্ত কীঠাল হজম হয় নি তাহা।

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সর্বশেষ কাব্যগ্রন্থ “ত্রিবেণী” “অহুজোপম কবির ত্রীসময় লাহার করকমলে” উৎসর্গ করেছিলেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের বয়ঃকনিষ্ঠ ভক্তদের মধ্যে কবি প্রমথনাথ রায়চৌধুরীর (১৮৭২-১৯৪৯) নাম সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য। প্রমথনাথও রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মিশ্র অহুকরণের মায়ায় মুগ্ধ হয়েছিলেন। প্রমথনাথের আখ্যায়িকামূলক কবিতাগুলি

অধিকাংশ স্থলেই অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচিত হয়েছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ছন্দোমার্গে সেখানে নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যনাট্যের ছন্দের সঙ্গেই প্রমথনাথের এই জাতীয় ছন্দের অপেক্ষাকৃত নিকট সম্পর্ক আছে। দুটি সর্গে রচিত ‘গৌরাক্ষ’ আখ্যায়িকা-কাব্য, গল্প ও গাথা-কবিতাগুলিতে<sup>৮</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রভাব অধিকতর পরিস্ফুট। কিন্তু প্রমথনাথের ‘গল্প’, ‘গাথা’ ও আখ্যায়িকাগুলির মূলে রবীন্দ্রনাথের ‘কথা ও কাহিনী’র প্রেরণাও পরিস্ফুট হয়েছে। তাঁর হালকা স্বরের কবিতাগুলিতে রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল—দুজনের স্বরই অম্লস্বরণ করার চেষ্টা আছে, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে কোনোটিই তাঁর পক্ষে অম্লস্বরণ করা সম্ভব হয়ে ওঠে নি। কবিশক্তির মৌলিকতার অভাবে প্রমথনাথের কবিত্ত্ব রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র-কাব্যোচ্চারণের দোটানায় পড়ে ক্লিষ্ট হয়েছে। প্রমথনাথ রায়চৌধুরী ‘পূর্ণিমা-মিলন’-এর একজন উৎসাহী সদস্য ছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালকে তিনি তাঁর ‘গান’ বইটি উৎসর্গ করেন। দ্বিজেন্দ্রলালও প্রমথনাথকে তাঁর ‘মঙ্গ’ কাব্যখানি উৎসর্গ করেন। উৎসর্গপত্রটি থেকে জানা যায় যে, প্রমথনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের রচনার একজন অম্লরাগী পাঠক ছিলেন। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য এই যে প্রমথনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের দেশপ্রেমমূলক রচনাবলীর দ্বারাও প্রভাবিত হয়েছিলেন। ১৩১২ সালে দ্বিজেন্দ্রলাল যখন থলুনায়ে বদলি হন, তখন কৈলাসচন্দ্র বসু মহাশয়ের বাড়িতে যে বিদায়সভা অনুষ্ঠিত হয়, ( ২ই কার্তিক, ১৩১২ ) তাতে প্রমথনাথ একটি স্বরচিত কবিতা পাঠ করেছিলেন। সেই কবিতায় দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভা ও দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে রচয়িতার ব্যক্তিগত সম্পর্কের কথাও প্রকাশ্যে স্বরণ করা হয়েছে :

“বিদায় চাও যে ওহে কবি, তোমায় বিদায় দেয় কে আর !

তোমার উদার হৃদয়পুরে, মোদের অবাধ অধিকার ।

নও ত শুধু হাসির কবি

তোমার হাতের গভীর ছবি

দীনা বঙ্গভাবার অঙ্গে অবিনাশী অলঙ্কার !”<sup>৯</sup>

ললিতচন্দ্র মিত্র, বঙ্কিমচন্দ্র মিত্র ( নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রের দুই পুত্র ), ময়ধনাথ সেন ( রবীন্দ্রনাথের ‘যৌবনবন্ধু’ সমালোচক প্রিয়নাথ সেনের পুত্র ) প্রভৃতি তখনকার কালের কবিয়শঃপ্রার্থীরা দ্বিজেন্দ্রলালের অন্তরঙ্গ ছিলেন। তাঁদের কোনো কোনো রচনায় দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব পড়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর টাউনহলে যে স্মৃতিসভার আয়োজন করা হয়েছিল তাতে ললিতচন্দ্র মিত্রের রচিত একটি গান

৮। জলধর সেন সম্পাদিত প্রমথনাথের কাব্য-গ্রন্থাবলী দ্বিতীয় খণ্ডে কবিতাগুলি সঙ্কলিত হয়েছে।

৯। দ্বিজেন্দ্রলাল : নবকৃষ্ণ বোষ, পৃ: ১২৭।

গাওয়া হয়েছিল—গানটি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আমার দেশ’-এর অঙ্করণে রচিত হয়েছিল :

“বঙ্গ তোমার, জননী তোমার, খাজী তোমার, তোমার দেশ,  
হেরিয়া তোমার মুদিত নয়ন, হেরিয়া তোমার স্থির কেশ,  
হেরিয়া তোমার ধূলয় শয়ন, হেরিয়া তোমার অস্তিমবেশ,  
সপ্তকোটি মিলিত কণ্ঠে কাঁদে উচ্ছে—নাহিক শেষ ।  
কিসের দুঃখ কিসের দৈন্ত, কিসের কান্না, কিসের ক্লেশ,  
“ধন্য কীৰ্ত্তি দ্বিজ-ইন্দ্র !” গাবে যখন কালের শেষ ।”<sup>১০</sup>

আলোচ্য পর্বের বাংলা কাব্যে রবীন্দ্রভক্তদের মধ্যেও দ্বিজেন্দ্রপ্রীতি, এমন কি দ্বিজেন্দ্র-বরণের বিচিত্র আকাঙ্ক্ষা নানাভাবে আত্মপ্রকাশ করেছিল। এই প্রসঙ্গে আর একজন প্রথর ব্যক্তিত্বসম্পন্ন স্বাতন্ত্র্যনিষ্ঠ লেখকের নাম বিশেষভাবে স্মরণীয়। তিনি হলেন প্রমথ চৌধুরী (১৮৬৮-১৯৪৬)। ঠাকুর-পরিবারের সঙ্গে চৌধুরী-পরিবারের যোগাযোগ আত্মীয়তা-কুটুম্বিতার ভিতর দিয়ে আরও গভীর হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথ চৌধুরী মহাশয়ের জ্যেষ্ঠভ্রাতা আশুতোষ চৌধুরীর অন্তরঙ্গ বন্ধু ছিলেন। আশুতোষ চৌধুরীর মটম লেনের বাসায় তরুণ রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘কড়ি ও কোমল’ গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি পড়তেন—শ্রোতা ছিলেন আশুতোষ চৌধুরী। সেই বিদগ্ধ পরিবেশে ছ বন্ধুর কাব্যালোচনা হত। সেই আলোচনার কিশোর শ্রোতা প্রমথ চৌধুরী পরবর্তীকালে লিখেছেন : “কবিতা বস্তুটি কি, সে বিষয়ে তাঁদের আলোচনা শুনতুম।...এই আলোচনার ফলে কবিতা সম্বন্ধে আমার মন যেন জেগে উঠল। তিনি কবে কি বলেছিলেন তা আমার মনে নেই। তবে যেমন তিনি আমাদের পরিবারে সঙ্গীতের আবহাওয়া সৃষ্টি করেছিলেন, তেমনি তিনি আমাদের মধ্যে কাব্যচর্চাও আবহাওয়া সৃষ্টি করেন, এই পর্যন্ত বলতে পারি। খুব সম্ভবত আমি তাঁর দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়েছি।”<sup>১১</sup>

পরবর্তীকালে ‘সুবুজপত্র’ পত্রিকার সম্পাদনাকালে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক বাংলা সাহিত্যের একটি বহুশ্রুত ঘটনা।<sup>১২</sup> ‘আনন্দ-বিদায়’-এর দুর্ঘটনার পর প্রমথ চৌধুরী স্নেহচতুর কণ্ঠে দ্বিজেন্দ্রলালকে জবাব দিয়েছিলেন।<sup>১৩</sup> তার চেয়েও

১০। দ্বিজেন্দ্র-বন্দনা : ভারতবর্ষ, শ্রাবণ, ১৩২০।

১১। আত্ম-কথা পৃঃ ৮৫-৮৬।

১২। বর্তমান লেখকের “বাংলা সাহিত্যে প্রমথ চৌধুরী” গ্রন্থের ‘সুবুজপত্র ও তার দেশ-কাল’ অধ্যায়টি দ্রষ্টব্য।

১৩। সাহিত্যে চাবুক : সাহিত্য, মাঘ, ১৩১৯।

মূল্যবান হল চৌধুরী মহাশয়ের ‘চিত্রাঙ্গদা’-বিষয়ক আলোচনাটি<sup>১৪</sup> প্রবন্ধটি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কাব্যে নীতি’ প্রবন্ধের আঠারো বছর পরে লেখা হলেও, ‘চিত্রাঙ্গদা’র বিরুদ্ধে দুর্নীতির অভিযোগেরই তিনি সত্বর দিয়েছেন। রবীন্দ্রপ্রতিভার প্রতি এই শ্রদ্ধা ও বিশ্বাস সত্ত্বেও চৌধুরী মহাশয়ের বুদ্ধিমার্জিত মনের এক অদ্ভুত স্বকীয়তা ছিল। তাই তিনি কোনোদিনই রবীন্দ্রনাথের ছায়া হতে পারেন নি।

অপর পক্ষে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রতিও তাঁর অকুণ্ঠ শ্রদ্ধা ছিল। ‘কৃষ্ণনাগরিক’ হিসাবে তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে একটি একাত্মতা অনুভব করেছেন : “সেকালে যারা ছোকরা ছিল, তাদের মধ্যে দুজন লেখক বলে স্বীকৃত হয়েছেন—৬ দ্বিজেন্দ্রলাল বায় ও আমি। আমরা দুজনেই কৃষ্ণনাগরিক। আমাদের দুজনের লেখায় আর যে গুণের অভাব থাক—রসিকতার অভাব নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট রচনার নাম হাসির গান আর বীরবলের কথা কান্নার বস্তু নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের হাসির গান শুধু লোককে হাসাবার জন্তে লেখা হয় নি। এর মধ্যে অনেকগুলি গান মারাত্মক বিক্রপে পরিপূর্ণ। চিনির মোড়কে যেমন কুইনিনের বঁড়ি খাওয়ান হয়, দ্বিজেন্দ্রলাল তেমনি হাসির মোড়কে মেকি পেট্রিয়টিজম, বুঁটো ধর্ম ও নানাপ্রকার সামাজিক মিথ্যাচারের উপর তাঁর তীক্ষ্ণ বিক্রপ-বাণ বর্ষণ করেছেন। বীরবলও তেমনি লোকের অন্তরে মিছরির ছুরি ঢুকিয়ে দিতে চেষ্টা করেছেন।”<sup>১৫</sup>

চৌধুরী মহাশয় একাধিক স্থানে দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার সপ্রশংস আলোচনা করেছেন। তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের উপর দুটি প্রবন্ধও লিখেছিলেন।<sup>১৬</sup> এই দুটি প্রবন্ধে চৌধুরী মহাশয় প্রধানত দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’-এর উপরেই আলোকপাত করেছেন। ‘পদচারণ-এর ( ১৯১৯ ) ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ কবিতায় ( সাহিত্য : ভাস্কর, ১৯২০ ) তিনি হাস্যরসিক দ্বিজেন্দ্রলালের প্রশস্তি রচনা করেছেন :

“যে আলো দিয়েছ তুমি সহস্র বিলিয়ে,  
যে স্বরে দিয়েছ তুমি ছায়াময়ী কায়,  
মনের আকাশে কভু যাবে না মিলিয়ে—  
রহিয়ে সেখায় চির তার ধূপছায়া।”

প্রথম চৌধুরী প্রধানত গল্প-লেখক, কবিতা তাঁর স্বক্ষেত্র নয়। তবু ‘মনেট-পঞ্চাশৎ’ ( ১৯১৩ ) ও ‘পদ-চারণ’ ( ১৯১৯ ) গ্রন্থদ্বয় থেকে তাঁর বুদ্ধিদীপ্ত মনোজীবনের

১৪। চিত্রাঙ্গদা : বিচিত্রা, চৈত্র, ১৩৩৪।

১৫। আত্মকথা, পৃ: ১৮-১৯।

১৬। ‘দ্বিজেন্দ্রলালের গুপ্তিভাষার কবিতা’ : সবুজপত্র, জ্যৈষ্ঠ, ১৩২২ এবং ‘দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের হাসির গান’ : সবুজপত্র, আষাঢ়, ১৩২৩।

যে পরিচয় পাওয়া যায়, তা নিঃসন্দেহে উল্লেখযোগ্য। তিনি প্রকৃতপক্ষে কবিতা ও গল্পের ‘ভাস্কর-ভাদ্রবট স্পর্শক’ স্বীকার করেন নি। তাঁর কবিতাগুলি যেন গল্পেরই ছন্দোবদ্ধ প্রকাশ। কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তকে ‘পদ-চারণ’ উৎসর্গ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন : “গল্পের কলমে লেখা এই পদগুলি যে আপনাকে উপহার দিতে সাহসী হয়েছি, তার কারণ আমার বিশ্বাস, এগুলির ভিতর আর কিছু থাক না থাক, আছে rhyme এবং সঙ্গে কিঞ্চিৎ reason.” এই মন্তব্যটি থেকেই তাঁর কবিতার যুক্তিনিষ্ঠ গত্যাঙ্ক প্রকৃতি উপলব্ধি করা যায়। তাই তিনি সনেট রচনার রোমান্টিক পদ্ধতি বর্জন করে ফরাসী সনেটের বাকচাতুর্য, তর্কবিতর্ক, অল্পমধুর মন্তব্য, বুদ্ধিদীপ্তি প্রভৃতিকেই উপজীব্য করেছেন। ভাবালুতা, হৃদয়াবেগ ও দূরাভিসারী রোমান্টিক কল্পবৃত্তি তাঁর কাছে বিক্রপের বিষয় হয়েছে :

“হৃদয়ে জ্বিলিলে মোর ভাবের অক্ষর,  
ওঠে না তাহার ফুল শূণ্যেতে হুলিয়ে।  
প্রিয়া মোর নাবী শুধু, থাকে না কুলিয়ে,  
স্বর্গ-মর্ত্য মাঝখানে, মত ত্রিশঙ্কর।”<sup>১৭</sup>

এমন কি ঐ কবিতায় তিনি এ কথাও জানিয়েছেন যে—‘মনঘুড়ি বুঁদ হলে ছাড়িয়ে লাটাই।’ তাঁর মন যে আসলে কল্পচারী নয়, বস্তুচেতনাকে যে তিনি সম্পূর্ণরূপে পরিত্যাগ করতে অক্ষম এই কথাই তিনি কথার কৌশলে বলেছেন। ‘আলেখ্য’ কাব্যের ভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর কাব্যের বিষয়বস্তু সম্পর্কে যা বলেছেন, তাও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য : “...‘বৃহৎ ভাব’ দাবী করব না। পরিশেষে এও বলে রাখি যে, আমার বর্ণিত বিষয়গুলি পার্শ্বিক,...” প্রথম চৌধুরীর সঙ্গে যে দ্বিজেন্দ্রলালের মন্তব্যটির একটি আঙ্গিক সম্পর্ক আছে, তা বেশ বোঝা যায়। বাস্তবের প্রতি আহুগত্যা, রোমান্টিক ভাববৃত্তির বিরোধিতা, বিচারপ্রবণ সতর্ক মনোভাব—হুজু-খ্যাতনামা কৃষ্ণনাগরিকেরই মনোজীবনের বৈশিষ্ট্য।

প্রথম চৌধুরী রবীন্দ্রনাথকে শ্রদ্ধা করেছেন, তাঁর অসাধারণ প্রতিভাকে সর্বতোভাবে স্বীকার করেছেন, কিন্তু মনোদর্ষের দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর কোনো মিলই ছিল না। দ্বিজেন্দ্রলালের মতো তিনিও ছিলেন স্পষ্টতার পক্ষপাতী। তিনি বলেছেন : “ফরাসী সাহিত্য এই অর্থে স্পষ্টভাষী যে, সে সাহিত্যের ভাষায় জড়তা কিংবা অস্পষ্টতার লেশমাত্রও নেই। যে বিষয়ে লেখকের পরিষ্কার ধারণা আছে, সেই কথা অতি পরিষ্কার করে বলাই হচ্ছে ফরাসী সাহিত্যের ধর্ম।”<sup>১৮</sup> প্রথম চৌধুরী

১৭। আঙ্গিকথা : সনেট-পঞ্চাশৎ।

১৮। ফরাসী সাহিত্যের বর্ণনামিতি : বানাকথা।

স্পষ্টতা, পরিচ্ছন্নতা ও ভাবাবেগনির্মুক্ত দৃষ্টিকেই বাংলা সাহিত্যে সঞ্চারিত করতে চেয়েছেন। ভাষা সম্পর্কেও তিনি সমাসবদ্ধ তৎসম শব্দের পাশে নিত্যন্ত চলতি ঘরোয়া শব্দ ব্যবহার করেছেন। শব্দগত বৈষম্যের জগুই তাঁর লেখায় শ্লেষাত্মক ধ্বনি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আবাটে’ ও ‘হাসির গান’-এর মধ্যেও এই জাতীয় শব্দগত বিরূপতা অনেক সময় হস্তরস সৃষ্টি করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’ সম্পর্কিত প্রবন্ধে চৌধুরী মহাশয় নিজেই এ বিষয়টি আলোচনা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের বাগবৈদগ্ধ্য ও হাস্তরস সম্পর্কে প্রমথ চৌধুরী একাধিক বার প্রশংসা মন্তব্য করলেও তাঁর হাস্তরস ও দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্তরস যে ঠিক এক জাতীয় নয়, এ কথাও সত্য। [ দ্বিজেন্দ্রলাল ও প্রমথ চৌধুরীর হাস্তরসের তুলনামূলক আলোচনা সম্পর্কে ‘প্রহসন ও হাস্তরস’ প্রবন্ধটি দ্রষ্টব্য ] এমন কি চৌধুরী মহাশয় দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা যে প্রত্যক্ষভাবে প্রভাবিত হয়েছেন এমন কথাও বলা যায় না, কিন্তু ভাবে-ভঙ্গিতে, কাব্যাদর্শের আলোচনায় তিনি যে রবীন্দ্রপ্রভাবিত সাহিত্যের প্রতি সপ্লেষ কটাক্ষ ও চতুর প্রতিবাদ করেছেন, এ কথাও অস্বীকার করা যায় না—রবীন্দ্রকাব্যমণ্ডলীর চেয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যজগতেরই তিনি নিকটতর প্রতিবেশী।

### ॥ ৩ ॥

পরবর্তীকালের অপেক্ষাকৃত খ্যাতনামা কবিদের মধ্যে<sup>১১</sup> রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র মিশ্র-মানসের রূপ খুব বেশী পরিষ্কৃত হয় নি। রবীন্দ্রনাথের প্রভাব তখন অধিকতর শক্তিশালী ও নিঃসংশয় হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রকাব্যের ভাব, ভাষা ও প্রকাশরীতি পর্যন্ত এই পূর্বে নানাভাবে আয়ত্ত করার চেষ্টা চলছে। এই পূর্বের কবিদের উপর দ্বিজেন্দ্রপ্রভাব ক্ষীণতর হলেও হাস্তরসাত্মক কবিতা রচনায়, শ্লেষাত্মক বা কটাক্ষ ও কোনো কোনো কবির দেশপ্রেমমূলক কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যচরণের রূপ ও রীতির আভাস পাওয়া যায়। রবীন্দ্রপ্রভাবের একচ্ছত্র আধিপত্য সত্ত্বেও যে দ্বিজেন্দ্রকাব্যের মেজাজ বাংলা কাব্য থেকে অন্তর্হিত হয় নি, তারও বহু প্রমাণ আছে। রবীন্দ্র-দ্বিজেন্দ্র বিরোধলগ্নে এই তরুণতর কবিদের অনেকেই কাব্যজীবনের প্রথম প্রভাষ। তাই জ্ঞাতসারে ও ( অধিকাংশ স্থলেই ) অজ্ঞাতসারে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার প্রভাব কারো কারো উপরে যে পড়ে নি, এমন নয়।

১১। করুণানিধান বন্দ্যোপাধ্যায় ( ১৮৭৭-১৯৫৫ ), বতীন্দ্রমোহন বাগচী ( ১৮৭৮-১৯৪৮ ); কুমুদরঞ্জন মল্লিক ( ১৮৮২-১৯৭১ ); সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ( ১৮৮২-১৯২২ ); বতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত ( ১৮৮৭-১৯৫৪ ); বোহিভলাল বসুন্ধার ( ১৮৮৮-১৯৫২ ); কালিদাস রায় ( ১৮৮৯- ); কাজি নজরুল ইসলাম ( ১৮৯৯- ) প্রমুখ কবি।



এ বিষয়ে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের ( ১৮৮২-১৯২২ ) প্রসঙ্গ। এই যুগের কবিদের মধ্যে সত্যেন্দ্রনাথই সবচেয়ে বেশী রবীন্দ্রনাথের স্নেহাত্মকূল্য লাভ করেছিলেন। রবীন্দ্রভক্ত অন্তরঙ্গ গোষ্ঠীর মধ্যে তাঁর একটি বিশিষ্ট স্থান নির্দিষ্ট ছিল। ১৯৫ খ্রীষ্টাব্দে রবীন্দ্রনাথ যখন পুত্র ও পুত্রবধূর সঙ্গে কাশ্মীর যাত্রা করেন, তখন সত্যেন্দ্রনাথও তাঁদের সহযাত্রী হয়েছিলেন। তিনি ‘ভারতী’-গোষ্ঠীর মধ্যেও অগ্ৰতম ছিলেন। পরবর্তীকালে যখন ( ১৯২১ ) প্রমথ চৌধুরীর সম্পাদনায় ‘ও রবীন্দ্রনাথের স্নেহলালনে’ ‘সবুজপত্র’ পত্রিকা প্রকাশিত হয়, তখন সত্যেন্দ্রনাথও ছিলেন এর নিয়মিত লেখক। ‘ভারতী’ পত্রিকার সম্পর্কে এসে তিনি মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়, চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, সতীশচন্দ্র রায়, অজিতকুমার চক্রবর্তী প্রভৃতি রবীন্দ্রভক্ত সাহিত্যিক গোষ্ঠীর সঙ্গে বন্ধুত্বসূত্রে আবদ্ধ হয়েছিলেন। এ প্রসঙ্গে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য হল, সত্যেন্দ্রনাথের অকালমৃত্যুর পর লিখিত রবীন্দ্রনাথের স্মৃতিস্মরণ শোকমূলক কবিতাটিতে ( সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত : পূর্ববী ) সত্যেন্দ্রনাথের কবিকীর্তির প্রশংসা করে তাঁর সঙ্গে কবির ব্যক্তিগত সম্পর্কের কথা এক গভীর অন্তর্বেদনার সঙ্গে আলোচনা করা হয়েছে।

তবু রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে সত্যেন্দ্রনাথের মনোজীবনের পার্থক্য কম নয়। রবীন্দ্রনাথের অন্তর্মুখিতা ও মগ্নময়তা সত্যেন্দ্রনাথের অতুপস্থিত। সত্যেন্দ্রনাথের জ্ঞানার্জন-স্পৃহা ও অধীত বিচার ছাপ অনেক সময় তাঁর কবিতাকে তথ্যভারে ভারাক্রান্ত করে তুলেছে। তাঁর কাব্যজগৎ স্পষ্টতার জগৎ, ঔজ্জ্বল্যের জগৎ—ইন্দ্রিয়াতীতের হুনিরীক্ষ্য সীমায় তাঁর মন কদাচিত্ই উধাও হয়েছে।<sup>২০</sup> দেশপ্রেম ও ঐতিহ্যচেতনার কবিতায় সত্যেন্দ্রনাথ মুখ্যত দ্বিজেন্দ্রলালের পথই অনুসরণ করেছেন। ‘বেণু ও বীণা’ ( ১৯০৬ ) কাব্যের কয়েকটি কবিতায় সর্বপ্রথম এই শ্রেণীর কবিতা লক্ষ্য করা যায়। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের উত্তাপ তরুণ সত্যেন্দ্রনাথের মনোজীবনকে স্পর্শ করেছিল। তিনি সেদিনের বাংলা দেশকে অতীত গৌরবের কাহিনী শুনিয়েছিলেন :

ধনপতি সে শ্রীমন্ত

সিংহল-জয়ী

বিজয় সিংহ,

কীর্তি-কথা অনন্ত

\*

\*

২০। “সত্যেন্দ্রনাথের কল্পনা অল্পকালে গন্ধ বিস্তার করিত না—অপ্রকাশ বা অপ্রত্যক্ষের সাধনা তিনি পছন্দ করিতেন না।”—সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত : আধুনিক বাংলা সাহিত্য, পৃঃ ২৩০ : মোহিতলাল সজুবন্দ্যায়।

হেন সন্তান, আজ

আইল কি পুনঃ আলয়ে তোমার,—

সুচাইতে হুথ, লাজ ?<sup>২১</sup>

‘কুহু ও কেকা’ ( ১৯১২ ) কাব্যগ্রন্থের ‘আমরা’, ‘বারাণসী’, ‘শোণনদের প্রতি’, ‘সিংহল’, ‘অব্র-আবির’-এর ( ১৯১৬ ) ‘গঙ্গাহৃদি বঙ্গভূমি’ প্রভৃতি কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের দেশপ্রেমমূলক কবিতা ও গানের সুস্পষ্ট প্রভাব পড়েছে। দ্বিজেন্দ্রলাল বিশ্বত-প্রায় ইতিহাস থেকে দেশের অতীত গৌরব-কাহিনী স্তুনিয়েছেন। এর মূলে ছিল এক প্রবল-গভীর আদর্শনিষ্ঠা ও নূতন ভারতবর্ষ রচনার স্বপ্ন :

চোখের সামনে ধরিয়া রাখিয়া অতীতের সেই মহা আদর্শ,

জাগিব নূতন ভাবের রাজ্যে, রচিব প্রেমের ভারতবর্ষ।

বর্তমানের ‘আধার ঘোরের’ উদ্দেশ্যে তিনি ভবিষ্যতের ‘নবীন গরিমার’ স্বপ্ন দেখেছেন। তাই দ্বিজেন্দ্রলাল আবেগভরে বলেছেন :

যদিও মা তোর দিবা-আলোকে ঘেরে আছে আজ আধার ঘোর

কেটে যাবে মেঘ নবীন গরিমা ভাতিবে আবার ললাটে তোর ;

সত্যেন্দ্রনাথও দেশের ভবিষ্যৎ সম্পর্কে আশাবাদী, তিনি বলেছেন :

মণি অতুলন ছিল যে গোপন সৃজনের শতদলে,—

ভবিষ্যতের অমর যে বীজ আমাদেরি করতলে ;

অতীতে যাহার হয়েছে সূচনা সে ঘটনা হবে হবে,

বিধাতার বরে ভরিবে ভুবন বাঙালীর গৌরবে।<sup>২২</sup>

এই জাতীয় কবিতায় সত্যেন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের পছন্দস্বরূপ করলেও, অগ্রজ কবির হৃদয়াবেগ ও আন্তরিকতা নিবিড়তর। তা ছাড়া সত্যেন্দ্রনাথের গবেষণাপ্রবণ মন তথ্যপ্রাচুর্যে কবিতাকে ভারাক্রান্ত করেছে।

সত্যেন্দ্রনাথের হাশুরসাত্বক কবিতাগুলির উপরে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব স্পষ্ট ও প্রত্যক্ষ। সবুজপত্রপর্বে ভাষাসম্রাট নিয়ে যখন সাহিত্যিক বাদানুবাদ অত্যন্ত স্পষ্ট হয়েছিল, তখন ‘ভারতী’-পত্রিকায় সত্যেন্দ্রনাথ নবকুমার কবিরত্ন ছদ্মনাম নিয়ে অনেকগুলি প্রবন্ধ লিখেছিলেন। প্রবন্ধগুলির মধ্যে ব্যঙ্গাত্মক সমালোচনার স্বর স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই যুগে নবকুমার কবিরত্নের লেখনী ব্যঙ্গকবিতা ও ব্যঙ্গাত্মক প্রবন্ধে মুখব হয়ে উঠেছিল। কবিতাগুলি একত্রিত হয়ে ‘হুমস্তুিকা’ ( ১৯১৭ ) নামে

২১। আশার কথা : বেণু ও বীণা।

২২। আমরা : কুহু ও কেকা।

প্রকাশিত হল। ‘হসন্তিকা’ উৎসর্গ করা হয়েছিল প্রথম চৌধুরীকে। কবিতা-গুলিতে দ্বিজেন্দ্রলাল ও দ্বিজেন্দ্রলাল-অনুসারী প্রথম চৌধুরী দুজনেরই প্রভাব আছে। রবীন্দ্রভক্ত হলেও সত্যেন্দ্রনাথের কাব্যচরণের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি আত্মিক সম্পর্ক ছিল। বাগ্‌বৈদম্বা, স্পষ্টতা, সরলতা ও সবলতা প্রভৃতি গুণ ‘নবকুমার কবিরত্নের’ লেখায়ও অনুরূপস্থিত নয়। সমকালীন সামাজিক, রাষ্ট্রীয় ও সাংস্কৃতিক জীবনের নানা অসঙ্গতি নিয়ে তিনি অব্যর্থলক্ষ্য বিদ্রোহের শরাসাত করেছেন। ‘হসন্তিকা’র ‘ছুঁচো-বাজীর দর্শক’ কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলালের ‘ইরাণ দেশের কাজী’ গানটির কিছু স্বরগত মিল আছে, যদিও বিষয়বস্তুর দিক থেকে কবিতা দুটির উৎস স্বতন্ত্র। দ্বিজেন্দ্রলাল লিখেছেন :

আমবা ইরাণদেশের কাজী।

আমরা, এসেছি নূতন আইন প্রচার করতে আজি।

যে যা বলবে সবই ইমামকুল, হউক মিথ্যা হউক ভুল,—

তোমাদের হবে বলিতে তাতেই “বাহবা, বাহবা, বা জী !”

‘ছুঁচো-বাজীর দর্শক’ কবিতায় সত্যেন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের শব্দ ও শব্দধ্বনির ভাবাদর্শের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন :

...নইলে মোরা কেবল করব তারিফ

( মিলে ) হাকিম-হকিম-কোটাল-কাজী

ফোড়ে চাষা ঘাটের মাঝি

বলব সবাই “বাঃ বা ! বা ! জী !”

পণ্ডিত-পিয়ন সমান রাজী !

অনেক সময় সত্যেন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের ভঙ্গি অনুকরণ করেই অগ্রজ কবির বিরোধী ভাবাদর্শের কথা বলেছেন। মনোধর্মের দিক থেকে সত্যেন্দ্রনাথ যাই হোন না কেন, কাব্যাদর্শ সম্পর্কে বিতর্কের সময় তিনি রবীন্দ্রনাথেরই পক্ষ সমর্থন করেছেন। পরবর্তীকালে বিপিনচন্দ্র পাল, চিত্তরঞ্জন দাশ প্রভৃতি যখন রবীন্দ্রনাথের কাব্যের বিরুদ্ধে বস্তুতন্ত্রহীনতার অভিযোগ আনেন, তখন নবকুমার কবিরত্ন ‘শ্রীশ্রীবস্তুতন্ত্রসার’ কবিতায় তাঁর মস্তেব প্রতিবাদ জানান। কবিতাটির আঙ্গিক দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়।

দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক ব্যঙ্গবিদ্রোহের উপকরণ ও ভঙ্গিও নবকুমার কবিরত্ন অনুসরণ করেছেন। মধ্যবিত্ত পারিবারিক জীবনের নানা বিড়ম্বনা দ্বিজেন্দ্রলালের স্বল্প-ব্যঙ্গ-কৌতুক-পরিহাসের বিষয়ীভূত হয়েছে। পূর্বসূরীর এই নির্দিষ্ট পথকে সত্যেন্দ্রনাথও গ্রহণ করেছেন। আদর্শ বিয়ের কবিতাটি এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য।



॥ ৪ ॥

সত্যেন্দ্রনাথের বয়ঃকনিষ্ঠ কবিদের মধ্যে যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তের (১৮৮৭-১৯৫৪) কবিমানস ও প্রকাশরীতির মধ্যে এমন একটি স্বাতন্ত্র্য ছিল, যা সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। অপেক্ষাকৃত বর্ষীয়ান ছজন কবি—করুণানিধান বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৭৭-১৯৫৫) ও যতীন্দ্রমোহন বাগচী (১৮৮৮-১৯৪৮) রবিরশ্মিকেই রূপ ও রীতির দিক থেকে বরণ করে নিয়েছেন। তাঁদের রূপানুভূতির মধ্যে কোনো সংশয়ই জাগে নি। কুমুদরঞ্জন (১৮৮২) শাস্ত্র-মধুর-সহজ-রসাবেশের মধ্যেও কোনো প্রস্ফুট সংশয় বা ‘বিশ্রোহী ভাব’ থাকার সম্ভাব ছিল না। কিন্তু এই পর্বের কবিদের মধ্যে যতীন্দ্রনাথই প্রচলিত পথ থেকে একটু দূরে সরে দাঁড়িয়েছেন।

যতীন্দ্রনাথকে হয়তো তথাকথিত রবীন্দ্রবিরোধী কবি বলা সম্ভব হতে পারে না, কিন্তু রোমান্টিক ভাবের প্রতি বিরোধী মনোভাব ও শ্লেষতির্থক দৃষ্টি তাঁর কাব্যের প্রথম থেকেই লক্ষ্য করা যায়। রবীন্দ্রপ্রভাবিত বাংলা কাব্যের যে অতিলালিতা-সংস্কার একসময় দ্বিজেন্দ্রলালকে প্রতিবাদ প্রবণ করে তুলেছিল, যতীন্দ্রনাথ তাকেই নানাভাবে বিজ্ঞপ করেছেন :

অভাবের লাখো ফুটো বাক্যের ফাঁস বুনে  
মামুলি প্রেমের নেট মশারিটা টাঙিয়ে নে।  
তার মাঝে শুয়ে বস মশারির নেই আদি—  
অনন্ত অমধ্য, অভেদ ইত্যাদি। ২৩

কবিকল্পনার আতিশয্য ও তুরীয়ধর্মিতাকে তিনি বহুবার সঙ্গেষ কটাক্ষ করেছেন :

কল্পনা, তুমি শ্রাস্ত হয়েছ, ঘন বহে দেখি খাস,  
বারোমাস খেটে লক্ষ কবির একঘেষে ফরমাস।  
সেই উপবন, মলয়পবন, সেই ফুলে ফুলে অলি,  
প্রণয়ের বাঁশি বিরহের ফাঁসি, হাসা কাঁদা গলাগলি।  
নব ফরমাস দেই তোমা, সাজো কলকের পর কলকে,  
বুকের রক্ত ছলকে উরুক, হাড়গুলো যাক পলকে। ২৪

উদ্ধৃত অংশটি থেকে যতীন্দ্রনাথের কাব্যচরণের যে পরিচয় পাওয়া যায়, তার সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিধর্মের একটি আত্মিক সংযোগ আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কবি’ কবিতাটি (হাসির গান) এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়—তিনি কথাকথিত ‘উচ্চ ভাবপূর্ণ’

২৩। মন-কবি : মরীচিকা।

২৪। ঘুমের ঘোরে, বট বোকে : মরীচিকা

কাব্যকে ব্যঙ্গ করেছেন। কবিতার তুরীয়ধর্মিতাকে তিনিও স্বীকার করতে পারেন নি।

দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার মতো যতীন্দ্রনাথের কবিতায়ও একটি আধ্যাত্মিকতা-বিরোধী মনোভাব লক্ষণীয়। বস্তুসত্যে বিশ্বাসী দ্বিজেন্দ্রলালের কাছে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতের উর্ধ্বে আর কোনো সত্য ছিল না, তাই তাঁর কাছে “বস্তু হতে সেই মায়া তো সত্যতর”—নিছক কবিকল্পনা বলেই মনে হয়েছে। কিন্তু এই আধ্যাত্মিকতার শূণ্যস্থান পূরণ করেছে তাঁর দৃষ্ট আদর্শবাদ ও মানবসমাজের সমুন্নতি সম্পর্কে বলিষ্ঠ বিশ্বাস। এই বিশ্বাসই ‘আলেখ্য’ কাব্যের ‘সত্যযুগ’ কবিতায় এক নবীন জ্যোতিতে উদ্ভাসিত হয়েছে। যতীন্দ্রনাথও ছিলেন ‘অবিশ্বাসী কবি’, মনের সংশয় ও আধ্যাত্মিক ভাব-বিরোধিতাকে তিনি শোষণবিরোধী মনোভাব ও মানবিক সহানুভূতির দ্বারা অনেকটা পূরণ করে নিয়েছেন। অবশ্য শোষণ মনোভাবটি দ্বিজেন্দ্রলালের চেয়ে যতীন্দ্রনাথের মধ্যে আরও প্রবল ও প্রত্যক্ষ। দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যেও একসময় নাস্তিকতা প্রবল হয়ে উঠেছিল, কেউ কেউ আবার তাঁকে অজ্ঞেয়বাদীও (Agnostic) বলেছেন।<sup>২৫</sup> যতীন্দ্রনাথের ‘দুঃখবাদ’ও দ্বিজেন্দ্রলালের এই ধরনের মনোভাবের নিকটগোষ্ঠীয়। এ ধরনের সমস্ত মনোভাবের পিছনেই আছে একটি জড়বাদ। দ্বিজেন্দ্রলালের মতো যতীন্দ্রনাথও একসময় এই ‘অসীম জড়ের কাছে’ আত্মসমর্পণ করেছিলেন।<sup>২৬</sup> ‘মায়া’ কাব্য থেকেই যতীন্দ্রনাথের কাব্যের একটি স্বরপরিবর্তন ঘটেছে—জীবনের অপরাহ্নিক বেদনার আলোকে কবি বিশ্বাস ও নির্ভরতা খুঁজে পেয়েছেন। যুক্তিবাদী ও সংশয়বাদী দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যজীবনের উত্তরপর্বের মধ্যেও ভক্তি ও বিশ্বাসের স্বর ফুটে উঠেছে। তাঁর শেষজীবনের কবিতায়, গানে ও নাটকে তার প্রমাণ আছে।

দ্বিজেন্দ্রলাল প্যারিডি রচনায় সিদ্ধহস্ত ছিলেন। তিনি রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি গানেরও প্যারিডি রচনা করেছিলেন। ‘আনন্দ-বিদায়’-এর মধ্যে রবীন্দ্রনাথের গানের প্যারিডি আছে। রবীন্দ্রনাথের একটি বিখ্যাত গানের প্যারিডি এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য :

আমি নিশিদিন তোমায় ভালবাসি

তুমি leisure মফিক বাসিও।

২৫। “তবে এক সময় তিনি হরত অজ্ঞেয়বাদী ছিলেন।”—দ্বিজেন্দ্রলাল প্রমুখ :

কৃষ্ণবিহারী গুপ্ত : মানসী ও মর্মবাণী, ভাদ্র, ১৯২৩।

২৬। ডাঃ শশিভূষণ দাশগুপ্তের ‘কবি যতীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থের (১৩৬২) ৬৫-৭০ পৃঃ দ্রষ্টব্য।

আমি নিশিদিন রেঁধে বসে আছি,  
তুমি যখন হয় খেতে আসিও।

যতীন্দ্রনাথও প্যারিডি রচনার সিদ্ধান্ত, তিনি রবীন্দ্রনাথের বহু কবিতার প্যারিডি করেছেন, তা ছাড়াও রবীন্দ্রনাথের কবিতার অংশবিশেষ উদ্ধার করেও তিনি তাতে শ্লেষাত্মক টীকা সংযোজন করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সুবিখ্যাত গঙ্গাস্তোত্র কবিতাটিতে পৌরাণিকস্মৃতিরঞ্জিত গঙ্গার পতিতোদ্ধারিণী মূর্তিরই বন্দনা করা হয়েছে :

পতিতোদ্ধারিণি গঙ্গে  
শ্রাম-বিটপি-ঘন-তট-বিপ্রাবিণি, ধূসর তরঙ্গ ভঙ্গে।

দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি অনুসরণ করে যতীন্দ্রনাথ গঙ্গার আর একটি মূর্তি কল্পনা করেছেন :

“চিরক্রন্দনময়ী গঙ্গে।  
কুলুকুল কলকল প্রবাহিত আখিজল  
দেব-মানবের একসঙ্গে! ২৭

দ্বিজেন্দ্রলাল গঙ্গার উৎপত্তি সম্পর্কে প্রচলিত পৌরাণিক কাহিনীর কথাই উল্লেখ করেছেন। কিন্তু যতীন্দ্রনাথের যুক্তিবাদী তির্যকদৃষ্টি প্রচলিত পৌরাণিক কাহিনীর অন্তরালে একটি বাস্তব সত্যকেই আবিষ্কার করেছে :

হিমগিরি-নির্ঝরে তোমার জীবন গড়ে,—  
মিথ্যা মা মিথ্যা এ কাহিনী,  
যুগে যুগে নরনারী-অফুরাণ-আখিবারি  
পুষ্ট করিছে তব বাহিনী।

দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হাসির গান’-এর ‘নূতন চাই’ কবিতার তিনটি চরণে আছে :

ক্রমাগত টপ্পাথেয়াল  
ডাকে যেন কুহুর শেয়াল;  
প্রত্যহ অপ্সরা দেখলেও তাতে আর মন টলে না।

যতীন্দ্রনাথের ‘শরৎ’ কবিতাটি সম্পূর্ণ অল্প প্রসঙ্গে লেখা। কবি এই কবিতায় রবীন্দ্রনাথের ‘বঙ্গে শরৎ’ কবিতার প্যারিডি করেছেন, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের বাচনভঙ্গিটিও আয়ত্ত করেছেন :

দিবসে শেয়াল গাহিছে-খেয়াল

বিজন পল্লী-সভাতে ।

একপাশে তুমি কাঁদিছ জননী

শরৎকালের প্রভাতে ॥২৮

কাব্যরীতির দিক থেকে দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গে যতীন্দ্রনাথের একটি আত্মিক সম্পর্ক আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি ও প্রকাশভঙ্গির মতো যতীন্দ্রনাথেরও কাব্য-রীতির মধ্যে একটি পৌরুষ আছে। কবিতার অতিনমনীয়তা ও অতিলালিত্যের মোহে তাঁদের দুজনের কেউই মুগ্ধ হন নি। তাই রবীন্দ্র-প্রভাবের ব্যাপকতা সত্ত্বেও তাঁদের কবিতার স্বাতন্ত্র্য ব্যাহত হয় নি। দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট কবিতাগুলির প্রকাশ যুক্তিবুদ্ধিবিতর্কের বিদ্যুৎশিখায় প্রদীপ্ত। তাঁর পরিণত বয়সের অনেকগুলি কবিতা সংলাপাত্মক—এই সংলাপাত্মক কাব্যরীতিই তাঁর যুক্তিতর্কবিচারবিশ্লেষণকে আরও প্রথর করে তুলেছে। যতীন্দ্রনাথের কাব্যরীতির মধ্যেও তর্কসঙ্কলতা, বিচারবুদ্ধি-প্রবণতা ও সংলাপাত্মক ভঙ্গি লক্ষণীয়। তিনি তাঁর ‘বন্ধু’কে সঙ্ঘোষন করেই নাটকীয় রীতিতে তাঁর বক্তব্য সন্নিবেশ করেছেন। যতীন্দ্রনাথের পরিণত বয়সের কাব্যগুলিতে ছন্দের কিছু নূতনত্ব আছে। কাটা-কাটা সমাসবহুল দীর্ঘছন্দ বাক্যাংশগুলি দিয়ে তিনি কবিতা রচনা করেছেন—কবিতা হয়েও তারা অনেক সময় যেন শব্দস্বগম্ভীর গানের সঙ্গে মিতালি করেছে :

ঘুমের অর্গলবন্ধ বাহুড়ের লৌহপক্ষপুটে

বন্ধদ্বার অনিদ্ৰ মধ্যাহ্ন-কারাগার ;

দিক্‌পারে মাথা কুটে রুদ্ধকণ্ঠ বিশ্বের জিজ্ঞাসা :—২৯

বাগ্‌বৈদগ্ধ্য ও ভাষা-ছন্দের স্বাতন্ত্র্য দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার অন্ততম বৈশিষ্ট্য। মহৎ ও তুচ্ছ ভাবের বিচিত্র সংমিশ্রণে যেমন কবিতার মধ্যে একটি নূতন ধরনের আনন্দন সঞ্চারিত হয়েছে, তেমনি ছন্দ ও ভাষার বেপরোয়া ও অবলীলাকৃত গতিভঙ্গি চমকের সৃষ্টি করে। ‘আলেখ্য’ কাব্যের ভূমিকায় দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর কবিতা ও কাব্যরীতি সম্বন্ধে যা বলেছেন, তার সঙ্গে যতীন্দ্রনাথের ‘অমুপূর্বা’ সঙ্কলনটির (প্রথম সংস্করণ, বৈশাখ, ১৩৫৩) ‘আমার কথা’ অংশটি মিলিয়ে পড়লেই উভয় কবির দৃষ্টিভঙ্গির সহধর্মিতা উপলব্ধি করা যাবে : “আমার ঘরে জন্মে সেই কল্ললোকবাসিনীর যা-দুর্গতি হয়েছে তাও আমি সব জানি।... কেবল একান্ত কৌলিঙ্গ-অভিমান নিয়ে



বারবার তাকে শাসন করেছি—‘অর্থগৌরবহীন অল্পবিস্তের ঘর, না জুটে রত্নালঙ্কার, না মানায় ফুলের সাজ, নিত্যদুঃখের সংসারে জলভরা চোখে কাজলেরই বা ঠাই কোথা? স্বতরাং আর যাই হও পাড়াপড়শী স্ত্রীভাগিনীদের মতো তুমি ব্যাপিকা হবার প্রয়াস করো না। রূপগুণ যদি নাই থাকে বংশের সম্বন্ধবোধ হারিও না।’—দীর্ঘ কবিজীবনের মধ্যে যতীন্দ্রনাথ তাঁর এই প্রতিশ্রুতি বিশ্বৃত হন নি। আবেগপ্রবণ কাব্যধারার পাশাপাশি যে নৈয়ামিক দৃষ্টিভঙ্গি ও বিচারবিশ্লেষণের ধারা চলেছিল, দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন সেই ধারার কবি—চিন্তায়, শ্লেষচতুর বাগবৈদগ্ধ্য ও কাব্যরীতির বিশিষ্টতায় যতীন্দ্রনাথও ঐ ধারারই গতিপথকে আরও এগিয়ে দিয়েছেন। তাই কল্লোল-গোষ্ঠির লেখকরাও তাঁর কবিতায় নূতন যুগের অভিজ্ঞতার স্বাদ পেয়ে-ছিলেন।<sup>৩০</sup>

আলোচ্য পর্বের অগ্ৰাণ্ণ রবীন্দ্রভক্ত কবির কখনো কখনো দ্বিজেন্দ্রলালের অনুসরণে হাস্যরস সৃষ্টি করার চেষ্টা করলেও, তাঁরা কেউই তাঁর কাব্যাচরণকে অনুসরণ করেন নি। কুমুদরঞ্জন মল্লিক ও কালিদাস রায় যথাক্রমে ‘কপিঞ্জল’ ও ‘বেতালভট্ট’ ছদ্মনামে হাসির কবিতাও লিখেছেন—কিন্তু তাতে মৃদুপরিহাস, ও রসোজ্জ্বল কৌতুকের দিকটিই ফুটেছে, দ্বিজেন্দ্রলালের হাস্যরসের প্রগল্ভ বৈচিত্র্য ও প্রবল প্রাণশক্তি দেখানে অনুপাশ্বিত। দ্বিজেন্দ্রলাল ছন্দের যে অভিনবত্ব নিয়ে এলেন, পরবর্তী কালে সে ছন্দের বিশেষ অনুশীলন হয় নি। দিলীপকুমার রায় কবি নিশিকান্তর কবিতা থেকে উদাহরণ দিয়েছেন :

সৌন্দর্যের | আরক্তিম | কপোলতলে |

শুধু প্রথর | চমক তোলা | সর্বনাশের | আভা

প্রস্ফুটিত | গোলাপ ফুলের | দলে দলে |

গোপন করা | কীটের তীক্ষ্ণ | দশনগুলি কাঁপা<sup>৩১</sup>

উদ্ধৃত অংশটিতে নূতন ধরনের ছন্দ অনুশীলনের একটি প্রচেষ্টা আছে বটে, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার মতো এই ছন্দের চূড়ান্ত রূপ উদ্ঘাটিত হয় নি। নিশিকান্তর কবিতাটি স্বরবৃন্তেরই নিকটজাতি—যদিও অক্ষরবৃন্তের ধ্বনিগাভীর্য ও পৌরুষশক্তিরও কোনো অভাব ঘটে নি। দিলীপকুমার রায়ও (জন্ম ১৮২৭) এই ছন্দে কতকগুলি কবিতা লিখেছেন। ‘স্বর্ঘমুখী’ কাব্যগ্রন্থের কোনো কোনো কবিতায় তিনি এই

৩০। “বোহিতলালের মত যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তও আমাদের আরাধনীয় ছিলেন—ভাবের আধুনিকতার দিক থেকে যতীন্দ্রনাথের দুঃখবাদ বাংলা সাহিত্যে এক অভিজ্ঞতা।”—

কল্লোল যুগ (১৩৫৭) : অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত, পৃ: ১৩০।

৩১। দ্বাদশদিকী : দিলীপকুমার রায়, পৃ: ১৫৮ ১৫৯।

ছন্দের অমূল্যন করেছেন, পিতার এই নবোদ্ভাবিত ছন্দটিকে তিনি প্রচলন করার চেষ্টা করেছেন। এই জাতীয় দু-একটি বিচ্ছিন্ন প্রচেষ্টা ছাড়া দ্বিজেন্দ্রলালের বিশিষ্ট রীতির ছন্দ নিয়ে পরবর্তীকালের কবিরা তেমন অমূল্যন করেন নি।

রবীন্দ্রবরণের চূড়ান্ত লগ্নেও যতীন্দ্রনাথের দুঃখবাদ, মোহিতলালের ভোগবাদ ও নজরুলের (জন্ম ১৮৯৯) সমাজসচেতন বিদ্রোহী মনোভাব নূতনত্বের সৃষ্টি করেছিল। মোহিতলাল সচেতনভাবে দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা কোনোদিনই প্রভাবিত হন নি—কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের কবিপ্রতিভার পৌরুষ ও প্রাণশক্তি তাঁকে মুগ্ধ করেছিল। তাই তিনি পরিণত বয়সে দ্বিজেন্দ্রলালের হাশ্বরস ও দেশপ্রেম দুয়ের কথাই শ্রদ্ধার সঙ্গে উল্লেখ করেছেন।<sup>৩২</sup> তিনি বাংলা ছন্দে দ্বিজেন্দ্রলালের দানের কথাও বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন। মোহিতলালের কবিতায়ও ভাব ও রূপকর্মের নূতনত্ব লক্ষণীয়। মোহিতলালের কবিতায় অলঙ্করণ ও স্থাপত্যধর্মিতার সঙ্গে ওজস্বিতার সমন্বয় ঘটেছে। মুহূর্ত ও নমনীয়তার বিরুদ্ধে এও আর এক ধরনের বিদ্রোহ। মোহিতলালের কবিমানস ও কাব্যরীতি রবীন্দ্রপ্রভাবের সর্বগ্রাসী ব্যাপকতাকে অনেকখানি অস্বীকার করেছে। কেউ কেউ আবার মধুসূদনীয় ওজস্বিতার উত্তরাধিকার দেখতে পেয়েছেন দ্বিজেন্দ্রলাল ও মোহিতলালের কাব্যচরণের মধ্যে।<sup>৩৩</sup> নজরুলের উপরেও সত্যেন্দ্রনাথ-মোহিতলালের প্রভাব পড়েছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল ও মোহিতলালের মতো তিনিও ছিলেন চড়া গলার কবি, তাঁর প্রাণশক্তিও ছিল অফুরন্ত। দ্বিজেন্দ্রলালের দেশপ্রেমমূলক কবিতার প্রকৃত উত্তরাধিকারী সত্যেন্দ্রনাথ ও নজরুল। সম্মাত্রিক মাত্রাবৃত্ত ছন্দের কবিতায় দ্বিজেন্দ্রলাল যেমন একটি পৌরুষ ও বলিষ্ঠতা সঞ্চারিত করেছিলেন, তেমনি মোহিতলাল ও নজরুলও এই ছন্দকে উদ্দীপক ভাবপ্রকাশের বাহন করে তুলেছিলেন। এই প্রসঙ্গে নজরুলের ‘দুর্গমগিরি কাস্তুরমক’ গানটি উল্লেখযোগ্য।

বাংলা কাব্যে একসময় হাশ্বরসের যেনানামূল্যী বিকাশ ঘটেছিল, তার ধারাটিও এই পর্বে যেন অনেকখানি স্তিমিত হয়ে হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘হানির গান’-এর অমূল্যন ও অনুসরণ একালের কাব্যে খুব বেশী সক্রিয় নয়। কিন্তু কল্পনানিধান থেকে নজরুল পর্যন্ত বাংলা কাব্যের এই পর্বটিতে হাশ্বরসের ধারা স্তিমিত হলেও শুকিয়ে যায় নি।

৩২। মোহিতলালের ‘সাহিত্য বিতান’-এর ‘দ্বিজেন্দ্রলাল রায়’ প্রবন্ধটি দ্রষ্টব্য।

৩৩। “ইংরাজি কাব্যে austerity বলতে বা বোঝায় তা বাংলা কাব্যে মধুসূদন ছাড়া আর কেউ আনেন নি। এ ওজস্বিতা আরো বিকাশ হতে পারত, কিন্তু তাঁর পরে এক দ্বিজেন্দ্রলাল ও মোহিতলাল ছাড়া আর কেউ তাঁর ওজস্বিতার উত্তরাধিকারী হবার প্রেরণা বা প্রয়াস পান নি। আর বোধ হয় সেই জন্তেই এই দুজন কবি আজো সে স্বীকৃতি পান নি যে স্বীকৃতি তাঁদের প্রাণ্য।”—উদ্যোগী দ্বিজেন্দ্রলাল : দ্বীপকুমার রায়, পৃ: ১৫৫।

এর সবচেয়ে বড় প্রমাণ হল সজ্ঞনীকান্ত দাসের (জন্ম ১২০১) ব্যঙ্গকবিতাগুলি। ‘কেডস ও স্ত্রাণ্ডাল’ (ভাদ্র, ১৩৪৭), ‘অঙ্গুষ্ঠ’, ‘মনোদর্পণ’ ‘বঙ্গ-রংভূমে’ প্রভৃতি কাব্যে হাস্যরসিক সজ্ঞনীকান্তের বৈশিষ্ট্যের পরিচয় আছে। ব্যঙ্গবিজ্ঞপ, কোতুক-পরিহাস, বাচ্চাতুর্ঘ্য প্রভৃতি হাস্যরসের বিবিধ রূপান্তরগুলি তাঁর কবিতায় সার্থকভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘আবাচে’ কাব্যগ্রন্থের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলাল কতকগুলি হাস্য-রসাত্মক গল্প লিখেছিলেন—এই শ্রেণীর গল্পরচনায় সজ্ঞনীকান্তও কৃতিত্ব দেখিয়েছেন—সমসাময়িক সমাজ-জীবনের নানা কোতুককর অসঙ্গতিকে তিনি উদ্ঘাটিত করেছেন। তবে প্রায় চল্লিশ বছর পরে সমাজ-জীবনেরও কিছু পরিবর্তন হয়েছে। সজ্ঞনীকান্ত আধুনিক নাগরিক জীবনের তরুণ-তরুণী সমাজের বিলাস-বাসন-রোমান্স প্রভৃতিকে নিয়ে অল্পমধুর কটাক্ষ করেছেন। প্রায় অর্ধশতাব্দী পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলাল লিখেছিলেন :

সে আসে ধৈয়ে এন ডি বোষের মেয়ে,  
ধিনিক্ ধিনিক্ ধিনিক্ ধিনিক্—চায়ের গন্ধ পেয়ে  
কুঞ্চিত ঘন কেশে, বোম্বাই শাড়ী বেশে,  
থট্-মট্ বুট শোভিতপদ শঙ্কিত ম্যাটিনি এ !  
বঙ্কিত নহে, সঙ্কিত কেবল বিস্কুট তাঁর প্লেটে ;  
অঞ্চল বাঁধা ব্রোঁচে, ক্রমালেতে মুখ মোছে,  
জবাকুসুমের গন্ধ ছুটিয়ে ড্রইং রুমটি ছেয়ে ।

প্রায় ত্রিশ বছর পর সজ্ঞনীকান্ত মঞ্জুলিকা রায়ের চরিত্র লিখতে গিয়ে বললেন :

বেহালার মঞ্জুলিকা রায়,  
চপলা নন্দীর কাছে শিখীনৃত্য শিখিয়াছে  
নাচিয়াছে বহু জলমায় ;  
নজুলী গজল সুরে দিলীপী আখর জুড়ে  
অতি-আধুনিক গান গায় । ৩৪

‘এন ডি বোষের মেয়ে’-র সঙ্গে শিখীনৃত্যপটীয়নী ‘বেহালার মঞ্জুলিকা রায়ের’ জ্ঞাতিত্ব সহজেই উপলব্ধি করা যায়। প্রগতির নামে সমাজ-জীবনের নানা আচার-ভ্রষ্টতাকে ও আভিয্যাকে ব্যঙ্গ করে তাঁর বিখ্যাত ‘Reformed Hindoos’ কবিতার শেষদিকে দ্বিজেন্দ্রলাল বলেছিলেন :

আমরা beautiful muddle, a queer amalgam  
of শশধর, Huxley, and goose.

সজনীকান্ত ও হাল আমলের সাহিত্য-সংস্কৃতির মধ্যে উৎকট বিলাতিয়ানাকে বিজ্ঞপ করেছেন :

বালিগঞ্জের ডুইং-ক্রমে  
বুড়ারা বেবাক বেহঁশ ঘুমে,  
এলিয়ট, প্রস্তু, হাক্সলিরা  
দই মেথে যেন খায় চিঁড়া  
লরেন্স, শ্রীগল্‌স ওয়ার্দিও  
বলে, দু আঁজলা মুড়ি দিও ৷৩৫

সমসাময়িক রাজনৈতিক জীবন সম্পর্কেও তাঁর পর্যবেক্ষণদক্ষতা ও ব্যঙ্গ-কৌতুক-কটাক্ষ বিশেষভাবে লক্ষণীয়। দ্বিজেন্দ্রলালের প্যারিভ্রমণের দক্ষতাও সজনীকান্ত আয়ত্ত করেছেন। ‘অঙ্গুষ্ঠ’ কাব্যের শেষ দিকের অনেকগুলি কবিতাই প্যারিভ্রমণে বাংলা কবিতায় ইংরেজি শব্দকে মিশিয়ে ব্যঙ্গ কবিতা লেখার রেওয়াজ দীর্ঘকালের। সজনীকান্ত পূর্বসূরীদের সে পথকে বিসর্জন করেন নি। সজনীকান্তের উদ্ভাবনের মৌলিকতা ও অবলোলাকৃত রচনাশক্তি দ্বিজেন্দ্রলালের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়। অনেক সময় অনুপ্রাণিত হয়ে মৌলিকত্ব ও হাস্যরসের কারণ হয়েছে, যেমন—‘মেঘল হইল দীঘল বদন মুঘল-চিত্র সম’ (আমি যে প্রথমতম : অঙ্গুষ্ঠ)। তবে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতায় ছন্দ সম্পর্কে যে নিরঙ্কুশতা ও প্রচণ্ড প্রাণশক্তির পরিচয় পাওয়া যায়, তা সজনীকান্তের ব্যঙ্গকবিতায় নেই। শেষোক্ত কবি ছন্দের অতিলালিত্য-সংস্কারে বিশ্বাসী না হলেও, ছন্দ সম্পর্কে মোটামুটি রবীন্দ্রপ্রভাবিত নীতিনিয়মকেই মেনে চলেছেন কিন্তু যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তকে সমর্থন করে বলেছেন “কাব্য সৃষ্টি হয় না-কো ভাই এঁটো কলাপাত চেটে।” দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে লিরিসিজম ও স্টাটস্মানের এক বিচিত্র সংমিশ্রণ ঘটেছিল, ক্ষেত্র সঙ্কীর্ণ হলেও সজনীকান্তের কবিমানসেও এই মিশ্র উপাদান বিদ্যমান।

## ॥ ৫ ॥

সমসাময়িক ও পরবর্তীকালের উপর দ্বিজেন্দ্রলালের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ প্রভাব শুধু বাংলা কাব্যের ক্ষেত্রেই বিস্তৃত নয়, পরবর্তীকালের বাংলা নাটকের উপরও তাঁর

প্রভাব পড়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের হাতেই বাংলা নাটকের আধুনিক ভাবধারা সচেতনভাবে রূপ পেয়েছিল। বিংশ শতাব্দীর প্রথম দু দশককে প্রধানত ঐতিহাসিক নাটকের গৌরবান্বিত যুগ বলা যায়। রাষ্ট্রনৈতিক চেতনার সম্প্রসারণের সঙ্গে ঐতিহাসিক নাটকের এই সমৃদ্ধি বিংশ শতাব্দীর গোড়ার দিকে বাংলা নাটকের একটি প্রধান লক্ষণ বলা যায়। দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা ঐতিহাসিক নাটকে যে নূতনত্বের সঞ্চার করেছিলেন, তার প্রভাব দীর্ঘস্থায়ী হয়েছিল। পরবর্তীকালের নাট্যকারেরা ঐতিহাসিক নাটক রচনা করতে গিয়ে দ্বিজেন্দ্রপ্রদর্শিত পথেই অগ্রসর হয়েছেন। মোট কথা, একথা নিঃসন্দেহে বলা যায় যে, দ্বিজেন্দ্রলাল ঐতিহাসিক নাটককে যতদূর অগ্রসর করিয়ে দিয়েছেন, তারপরে এই শ্রেণীর নাটকে বিশেষ কোনো নূতনত্ব সঞ্চারিত হয় নি। দ্বিজেন্দ্রলালের গ্রহসনগুলির প্রকৃতপক্ষে কোনো উত্তরাধারী নেই। অবশ্য, পরবর্তীকালের নাটকে গ্রহসনের সংখ্যাও নিত্যন্ত অকিঞ্চিৎকর। তবে তাঁর পৌরাণিক নাটকের ধারাকে পরবর্তীকালে অনেকখানি নূতন মহিমা দেওয়া হয়েছে (মম্বথ রায়ের পৌরাণিক নাটকগুলি দ্রষ্টব্য)। সামাজিক নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল গিরিশচন্দ্রপ্রবর্তিত আদর্শ অতিক্রম করতে পারেন নি। পরবর্তীকালে সামাজিক নাটক সম্পূর্ণ নূতন পথ ধরেছে। সুতরাং বাংলা নাটকে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব দেখতে হলে ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যেই তা অল্পসন্ধান করতে হবে। বিংশ শতাব্দীর প্রথম দিক থেকেই সমকালীন ঐতিহাসিক নাটক রচয়িতাদের আদর্শ হয়ে উঠেছিল দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটক। দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের ভাবাদর্শ, দেশপ্রেম, রোমান্সপ্রবণতা এমন কি ভাষাকে পর্যন্ত অল্পসরণ করা হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর তাঁর ঐতিহাসিক নাটকের প্রভাব কতদূর বিস্তৃত হয়েছিল তার একটা উদাহরণ দেওয়া যাক। সমসাময়িক একখানি নাটকের সমালোচনায় বলা হয়েছে: “দ্বিজেন্দ্রলাল ও গিরিশচন্দ্র উভয়েরই অল্পকরণ না করিয়া (আমি এমন কথা বলিতেছি না লেখক আর কাহারও নিকট স্বীকৃতি নহেন) একজনকে আদর্শ করিলেই যথেষ্ট হইত। লেখক লক্ষ্য করিয়া দেখিবেন, দ্বিজেন্দ্রলালের প্রত্যেক দৃশ্যের প্রথমে স্থান ও সময় দেওয়া আছে, লেখক তাহা দেন নাই কেন?”<sup>৩৬</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যাদর্শ যে তৎকালীন নাটককে কতদূর প্রভাবিত করেছিল, উদ্ধৃত অংশটি থেকে তা উপলব্ধি করা যায়।

কীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ (১৮৬৪-১৯২৭) দ্বিজেন্দ্রলালের সমসাময়িক নাট্যকার। সাহিত্যক্ষেত্রে কীরোদপ্রসাদ দ্বিজেন্দ্রলালের পরে আসেন, কিন্তু নাট্যকার

হিসাবে তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্ববর্তী। ক্ষীরোদপ্রসাদের প্রথম নাটক ‘ফুলশয্যা’ (১৮৯৪) দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কঙ্কি অবতার’ গ্রন্থসনের (১৮৯৫) এক বছর পূর্বে প্রকাশিত হয়। ক্ষীরোদপ্রসাদের ‘প্রতাপাদিত্য’ নাটকখানিই (১৯০৩) বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের উদ্ভাদনাকে সর্বপ্রথম রূপ দিয়ে বাংলা ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে একটি নূতন স্রব সঞ্চারিত করেছিল<sup>৩৭</sup> কিন্তু দু বছর পর দ্বিজেন্দ্রলালের ‘প্রতাপসিংহ’ (১৯০৫) নাটক প্রকাশিত হওয়ার পর থেকে বাংলা ঐতিহাসিক নাটকের ইতিহাসে এক নবযৌবনের সৃষ্টি হল। গিরিশচন্দ্র তখন জীবিত, কিন্তু ঐতিহাসিক নাটক রচনায় তিনিও দ্বিজেন্দ্রলালের কাছে নিশ্চয় হয়ে গিয়েছিলেন। ক্ষীরোদপ্রসাদের ঐতিহাসিক নাটকগুলি দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকগুলির সঙ্গেই রচিত হয়। তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব অতিক্রম করতে পারেন নি। দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকে যে রোমান্স ছিল, তারই আতিশয্য আছে ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকে। দ্বিজেন্দ্রলাল ঐতিহাসিক নাটক রচনায় কল্পনার আশ্রয় নিয়েছেন, কিন্তু ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকে ইতিহাসকে নিতান্তই গোণ করে রোমান্স প্রাধান্যলাভ করেছে। রোমান্সের আতিশয্যের ফলে ইতিহাসাশ্রয়ী নাটকও কল্পনাসর্বস্ব নাট্যাচিত্রে পরিণত হয়েছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের বীররসের উদ্ভাদনা, জাতীয়তাবোধের প্রদীপ্ত রূপ, নাটকীয় চমৎকারিত্ব ও ঐশ্বর্যমণ্ডিত ওজস্বিনী ভাষা ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকে নেই বটে, কিন্তু অপেক্ষাকৃত পরিণত বয়সের নাটকে তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের অন্তর্দ্বন্দ্ব-বহুল চরিত্র ও কাব্যধর্মী ভাষার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। এর সবচেয়ে বড় উদাহরণ হল ক্ষীরোদপ্রসাদের পরিণতশক্তির নাটক ‘আলমগীর’ (১৯২১)। এই নাটকটি সম্পূর্ণভাবে দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের ভাবাদর্শে রচিত হয়েছে। ‘আলমগীর’ নাটকে গুরুজীবের অন্তর্দ্বন্দ্বময় চরিত্র ও আবেগদীপ্ত অলঙ্কৃত গদ্যসংলাপ দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের প্রত্যক্ষ প্রভাবজাত। এমন কি দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকীয় সংলাপের আতিশয্য ও ক্রটিবিচ্যুতিগুলিও ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকীয় সংলাপে লক্ষণীয়।<sup>৩৮</sup> বাংলা নাটকের আলোচ্য পর্বে গিরিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলাল—এই দুজনেরই প্রভাব ছিল সবচেয়ে সক্রিয়। ক্ষীরোদপ্রসাদ ঐতিহাসিক নাটকে

৩৭। “অবশ্য একথা এখানে স্বীকার করিতে হইবে যে, এই যে ভিন্নমুখী স্রোত, এই যে প্রাবল্য, ইহার স্রোতপাত হইয়াছিল পণ্ডিত ক্ষীরোদপ্রসাদের ‘প্রতাপাদিত্যে’।”

—রঙ্গালয়ে গ্রন্থ বঙ্গসর : অপারেশনল সুখোপাধ্যায়, পৃ: ৯৬।

৩৮। “কয়েকটি নাটকে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাবে পড়িয়া ক্ষীরোদপ্রসাদ সংলাপের উচিত ব্যতিক্রম করিয়াছেন।”—বাল্লালা সাহিত্যের ইতিহাস (দ্বিতীয় খণ্ড), ১৩৫০ : সুসুমার সেন, পৃ: ৩৯৬।

দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা প্রভাবিত হলেও, পৌরাণিক নাটক রচনায় প্রভাবত গিরিশ-চন্দ্রের পন্থাসমরণই করেছিলেন।

কীর্ত্তিমান নট ও নাট্যকার অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় গিরিশচন্দ্রের জীবিতকালেই অভিনেতা হিসাবে খ্যাতিলাভ করেন। গিরিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর তিনি নাটকরচনা শুরু করেন (১৯১৪)। অপরেশচন্দ্র প্রধানত গিরিশচন্দ্রের ভাবাদর্শেই নাটক রচনা করেন। কিন্তু ঐতিহাসিক বা ইতিহাসাশ্রয়ী নাটক রচনায় তিনি দ্বিজেন্দ্রলাল ও ক্ষীরোদপ্রসাদের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সবচেয়ে বেশী প্রভাব পড়েছে ‘অযোধ্যার বেগম’ নাটকটিতে (১৯২১)। ইতিহাসের ক্ষীণকলেবরকে কল্পনার দ্বারা স্ফীত করা হয়েছে। সংলাপরচনায় ও ঘটনার চমৎকারিত্বসৃষ্টিতে অপরেশচন্দ্র প্রত্যক্ষভাবেই দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন। অপরেশচন্দ্রের ‘ইরাণের রাণী’ (১৯২৪) নাটকটিতে ইতিহাসের ক্ষীণতম নির্দেশটিও পাওয়া কঠিন। এই নাটকে নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলাল ও ক্ষীরোদপ্রসাদ—দুজন খ্যাতনামা পূর্বসূরীর রোমান্সরস ও অতিনাটকীয় ভাববিজ্ঞাসের মোহকে অতিক্রম করতে পারেন নি।

দ্বিজেন্দ্রলালের পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকরচয়িতাদের এই শ্রেণীর নাটক রচনার মূলে প্রধানত দুটি কারণ সক্রিয় ছিল—প্রথমত, ইতিহাসকে অবলম্বন করে দেশপ্রেমের উন্মাদনাকে প্রকাশ করা হত; দ্বিতীয়ত, ইতিহাসের জীর্ণকঙ্কালটুকু নিয়ে স্বকপোলকল্পিত রোমান্স রচনা করা হত। প্রকৃত ইতিহাসের মর্যাদা সেখানে প্রায়ই লজ্জিত হত। এই যুগের ঐতিহাসিক নাটক রচয়িতাদের মধ্যে নিশিকান্ত বসুদায়ের কয়েকখানি ঐতিহাসিক নাটক মঞ্চসফল্য ও জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল। তিনি চারখানি ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেন—‘বান্ধারাত্ত’ (১৯১৬), ‘দেবলাদেবী’ (১৯১৮), ‘বঙ্গবর্গী’ (১৯২২) ও ‘ললিতাদিত্য’ (১৯২৪)। নিশিকান্ত দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বারা প্রত্যক্ষভাবেই প্রভাবিত হয়েছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের সুদীর্ঘ, উচ্ছ্বাসময় গজসংলাপ তিনি অমূল্য করার চেষ্টা করেছেন, কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের গল্পের অলঙ্করণ ও কাব্যধর্মিতা এখানে নেই; অনেক সময় স্থূল, আড়ষ্ট ও নিছক বক্তৃতাসর্বস্ব হয়ে পড়েছে। চরিত্রগুলির পরিবর্তন ঘাতপ্রতিঘাত-নির্ভর নয়। ভাস্কর পণ্ডিতের ভূমিকাই সর্বাধিক পরিশুদ্ধ হয়েছে। চরিত্রটির উপরে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘দুর্গাদাস’ ও ‘চাণক্য’ চরিত্রটির ছায়াপাত ঘটেছে। ‘দেবলাদেবী’ নাটকটি একখানি ইতিহাসাশ্রয়ী রোমান্স—নাট্যকার তাঁর রোমান্সপ্রবণতাব আতিশয্যে ইতিহাসকে প্রায় বিসর্জনই দিয়েছেন। কোনো চরিত্রেই স্বগভীর অন্তর্দৃষ্টি নেই। প্লটবিজ্ঞাসের মধ্যেও শিথিলতা আছে। নামকরণ ‘দেবলাদেবী’—

কিন্তু নাটকে যিজির খাঁ ও মতিয়ার প্রেমকাহিনী অনাবশ্যকভাবে প্রাধান্য লাভ করেছে। একমাত্র কাফুর চরিত্রটি ছাড়া আর কোনো চরিত্র তেমন পরিস্ফুট হয় নি। কমলা চরিত্রে দ্বিজেন্দ্রলালের কোনো কোনো নায়িকা-চরিত্রের প্রভাব আছে। নিশিকান্ত দ্বিজেন্দ্রনাট্যের বহিরঙ্গকে অম্লসরণ করেছিলেন, কিন্তু পূর্বসূরীর নাটকীয় গতিবেগ (action) ও অন্তর্দৃষ্টি তিনি ফোটাতে পারেন নি। তবে এ বিষয় বুঝতে অসুবিধা হয় না যে, তাঁর মূল ভাবাদর্শ ছিল দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটক।

বরদাপ্রসন্ন দাসগুপ্ত অনেকগুলি নাটক লিখেছিলেন। তাঁর নাটকগুলির মধ্যে ‘মিশরকুমারী’ (১৯১২) সর্বাধিক মঞ্চসফল্য লাভ করেছিল। এই নাটকটির মধ্যেও দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব আছে। মিশরের অভিজাত বংশ ও কাক্সী সম্প্রদায়ের মধ্যে বর্ণ বৈষম্য দেখানোই হয়তো নাটকটির মূল উদ্দেশ্য ছিল—কিন্তু অতিরিক্ত ঘটনার ভিড়ে ও চরিত্রের সংখ্যাধিক্যে নাটকের মূলগতি দ্বিধাবিভক্ত হয়েছে। দীর্ঘ ও ফেনফীত সংলাপ, অতিনাটকীয় চমকসৃষ্টি নাটকটিকে একটি স্থলভ রোমাঞ্চে পরিণত করেছে। নাট্যকার গিরিশচন্দ্র-দ্বিজেন্দ্রলালের ইতিহাসবোধ অম্লসরণ করতে পারেন নি—ইতিহাসকে রোমান্সের উপাদান হিসাবেই গ্রহণ করা হয়েছে। এক আদর্শ চরিত্রটি ছাড়া অন্য কোনো চরিত্র তেমনভাবে ফুটে উঠতে পারে নি। রামেশিশ-নাহরিণ-সায়ার উপকাহিনী দ্বিজেন্দ্রলালের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের চন্দ্রগুপ্ত-হেলেন-ছায়ার কাহিনীকে স্রবণ করিয়ে দেয়। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর ঐতিহাসিক নাটক রচনায় অনেকেই তাঁর পথ অম্লসরণ করার চেষ্টা করেছেন, কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তাঁর দোষত্রুটিগুলিই অম্লসৃত হয়েছে। নাটকগুলি তাই দ্বিজেন্দ্রনাট্যের অক্ষয় অম্লকরণ মাত্র।

দ্বিজেন্দ্রলালের পরবর্তীকালে ঐতিহাসিক নাটক রচনায় সর্বাধিক খ্যাতি অর্জন করেছেন শচীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত (জন্ম ১৮৯২)। ‘গৈরিক পতাকা’ (১৯৩০), ‘সিরাজদ্দৌলা’ (১৯৩৮), ‘ধাত্রীপান্না’ (১৯৪২), ‘রাষ্ট্রবিপ্লব’ (১৯৪৪) প্রভৃতি ঐতিহাসিক নাটক অসাধারণ জনপ্রিয়তা লাভ করেছে। তিনি ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে আধুনিক নাটকের টেকনিক ব্যবহার করার চেষ্টা করেছেন। কিন্তু তবুও দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের প্রভাব অতিক্রম করতে পারেন নি। ‘গৈরিক পতাকা’ নাটকটিকে শিবাজী চরিত্রের মধ্য দিয়ে জাতীয়তাবোধের উদ্দীপনা ও আদর্শবাদ ফুটিয়ে তোলা হয়েছে। প্রতাপসিংহ, জর্গাদাস প্রভৃতি চরিত্রে দ্বিজেন্দ্রলাল যে উন্নতভাষার আদর্শ ও দেশপ্রেমের সম্মত গৌরব চিত্রিত করেছেন ‘গৈরিক পতাকা’ নাটকেও সেই স্বর অম্লপস্থিত নয়। দেশের ক্রমবর্ধিত রাজনৈতিক চেতনা বিদেশী শাসনশৃঙ্খলকে ছিন্ন করতে চেয়েছে। শচীন্দ্রনাথের নাটকে বর্তমানকালের



সেই রাজনৈতিক চেতনাই প্রাধাঙ্গলাভ করেছে। তাঁর ঐতিহাসিক নাটকগুলির মধ্যে সর্বাধিক জনপ্রিয় হল ‘সিরাজদ্দৌলা’। এই নাটকটির মধ্যে বাঙালীর স্বাধীনতা হারানোর বেদনাই নূতনভাবে ঝঙ্কত হয়েছে। হিন্দু-মুসলমানের তৎকালীন সমস্যার উপরে আলোকপাত করা হয়েছে। সিরাজদ্দৌলা যখন মীরজাফর, জগৎশেঠ, রাজবল্লভ প্রভৃতির কাছে দেশের স্বাধীনতারক্ষার জন্ত আবেদন করেছেন : “...বাংলা শুধু হিন্দুর নয়, বাংলা শুধু মুসলমানের নয়—মিলিত হিন্দু-মুসলমানের মাতৃভূমি গুলবাগ এই বাংলা। তাই মুসলমান বলে আপনারা আমার প্রতি বিরূপ হবেন না।” তখন এ আবেদন সিরাজদ্দৌলার কালের নয়, নাট্যকারের কালের। দ্বিজেন্দ্রলাল যেমন বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের পটভূমিকায় জাতীয় জীবনের রূপটিকে ইতিহাসের মধ্যে রূপায়িত করেছেন, তেমনি শচীন্দ্রনাথও তাঁর কালের কাহিনীকেই প্রাচীন ইতিহাসের মধ্যে বাণীমূর্তি দিয়েছেন।

শচীন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক নাটকগুলির মধ্যে ‘রাষ্ট্রবিপ্লব’ নাটকটিই সর্বাধিক দ্বিজেন্দ্রপ্রভাবিত। ‘রাষ্ট্রবিপ্লব’ ‘সাজাহান’ নাটকেরই রকমফের মাত্র—তবে শচীন্দ্রনাথ দারা ও ঔরঙ্গজীবের মতবাদ-সংঘর্ষকেই নাটকে প্রাধাঙ্গ দিয়েছেন ও শ্রোশন আরা চরিত্রটিকে অনেকখানি প্রাধাঙ্গ দিয়েছেন। অবশ্য নাটক হিসাবে ‘সাজাহান’-এর শ্রেষ্ঠত্ব অবিসংবাদিত। ‘ধাত্রীপান্না’ নাটকের পান্না ও শীতলসেনী চরিত্রে দ্বিজেন্দ্রনাট্যের নারীচরিত্রের ছায়াপাত ঘটেছে। শচীন্দ্রনাথের গন্তসংলাপ আবেগ-কম্পিত, বর্ণময় ও কাব্যধর্মী; দ্বিজেন্দ্রনাট্যের সংলাপকেই মনে করিয়ে দেয়। তবে নাটকীয় সংলাপ হিসাবে পরবর্তী নাট্যকারের সংলাপসৃষ্টি অধিকতর সার্থক হয়েছে। শচীন্দ্রনাথ দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের ধারাকে আধুনিককালের সীমান্তে সগৌরবে বহন করে এনেছেন।

অভিনেতা ও নাট্যকার মহেন্দ্র গুপ্ত ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেছেন। ঐতিহাসিক নাটকরচনায় তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের পথই অমুসরণ করেছেন। তাঁর ঐতিহাসিক নাটকগুলির মধ্যে ‘পাঞ্জাবকেশরী বণজিৎ সিংহ’ (১৯৪০), ‘মহারাজ নন্দকুমার’ (১৯৪৩), ‘টিপুসুলতান’ (১৯৪৪)-ই প্রসিদ্ধ। তিনিও দ্বিজেন্দ্রপ্রভাবিত ঐতিহাসিক নাটকের ধারাই অমুসরণ করেছেন। দেশাত্মবোধ, হিন্দু-মুসলমান মৈত্রী প্রভৃতি বিষয়ই তিনি ইতিহাসের মাধ্যমে রূপায়িত করে তুলেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের মতো উচ্ছ্বসিত গন্তসংলাপ তিনি ব্যবহার করেছেন, কিন্তু অন্তর্দ্বন্দ্বের তীব্রতা ও সূক্ষ্ম মানসিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া তাঁর নাটকে রূপায়িত হয় নি। সুলত উত্তেজনা, অতিনাটকীয় উদ্গাদনা ও আকস্মিকতাই তাঁর নাটকে প্রাধাঙ্গলাভ করেছে। এই সুলত ভাবাবেগই অনেক সময় ঐতিহাসিক তথ্যনিষ্ঠাকে খর্ব করেছে।

বাংলা পৌরাণিক নাটক গিরিশচন্দ্রের হাতেই চূড়ান্ত সমৃদ্ধি লাভ করেছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল পৌরাণিক নাটককে নতনভাবে রূপায়িত করেছিলেন, তাতে পুরাণের বিস্তৃতি সম্পূর্ণ রক্ষিত হয় নি। তাই দ্বিজেন্দ্রলালের পৌরাণিক নাটকগুলি প্রকৃত-পক্ষে পুরাণাশ্রয়ী নাট্যরোমান্স, এ কথা পূর্বেই আলোচিত হয়েছে। গিরিশোত্তর যুগের অন্ততম শ্রেষ্ঠ নট ও নাট্যকার যোগেশচন্দ্র চৌধুরী ‘সীতা’ (১৯২৪) নাটকটি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। পৌরাণিক বিষয়বস্তুকে যোগেশচন্দ্র মানবীয় ব্যাখ্যা দিয়েছেন। এই নাটকখানির উপর দ্বিজেন্দ্রলালের ‘সীতা’ নাটকের প্রভাব আছে। রাম চরিত্রের প্রজ্ঞাতরঙ্গনবৃত্তি ও শাস্তসংস্কার-আত্মগত্য তাঁকে কর্তব্যকঠোর করে তুলেছে, কিন্তু বশিষ্ঠের সঙ্গে কথোপকথনের সময় তাঁর অবরুদ্ধ হৃদয়াবেগ উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠেছে। নাটকে শাস্তসংস্কারকে সমালোচনা করা হয়েছে। শব্দক চরিত্রটির যুক্তিনিষ্ঠ ওজস্বিনী ভাষণ দৃষ্টি আকর্ষণ করে। ‘সীতা’ নাটকটির যুগোপযোগী দৃষ্টিভঙ্গি দ্বিজেন্দ্রপ্রভাবিত। দ্বিজেন্দ্রলালের পন্থাচরণ করেই নাট্যকার পুরাণকে নতন ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তবে যোগেশচন্দ্র তাঁর পূর্বসূরীর পথকে গৌরবান্বিত করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘সীতা’ কাব্যগুণে সমৃদ্ধতর, যোগেশচন্দ্রের ‘সীতা’ নাটকটি দ্বিজেন্দ্রলালের ‘সীতা’ নাটকের চেয়ে অনেক বেশী নাটকীয়গুণসম্পন্ন ও মঞ্চোপযোগী।

দ্বিজেন্দ্রলাল পৌরাণিক বিষয়বস্তুকে আধুনিক দৃষ্টিভঙ্গির সাহায্যে একটি নতন রূপ দেওয়ার চেষ্টা করেছিলেন—পৌরাণিক ভাবাদর্শকে যুক্তিনিষ্ঠ এক মানবীয় দৃষ্টির সাহায্যে ব্যাখ্যা দিতে চেয়েছিলেন। প্রচলিত ধর্মাদর্শ, ভক্তিভাব ও আধ্যাত্মিকতাকে বর্জন করে মানবহৃদয়ের অন্তর্ভবন রূপায়িত করাই তাঁর মুখ্য উদ্দেশ্য ছিল। দ্বিজেন্দ্রলাল পৌরাণিক নাটক রচনায় যে নতন ভাবাদর্শের সূত্রপাত করেছিলেন, তা পরিণতি লাভ করেছে মন্থ রায়েব পৌরাণিক নাটকগুলিতে। ‘চাঁদসদাগর’ (১৯২৭), ‘দেবাসুর’ (১৯২৮), ‘কারাগার’ (১৯৩০), ‘সাবিত্রী’ (১৯৩১) প্রভৃতি নাটক বাংলা পৌরাণিক নাটকের ইতিহাসে এক নবযুগ সৃষ্টি করেছে। প্রচলিত সংস্কার ও ধর্মনীতির গুণকীর্তন করা তাঁর পৌরাণিক নাটকের উদ্দেশ্য নয়। পৌরাণিক ঘটনাগুলিকে তিনি যুগোপযোগী ব্যাখ্যা দিয়েছেন। ‘চাঁদসদাগর’ নাটকে নাট্যকার প্রকৃতপক্ষে অমিতবীর্য দেবজ্রোহী চাঁদসদাগরের পৌরুষদীপ্ত চরিত্রটিকেই মধ্যযুগের সংস্কার ও দেবতাবাদের উর্ধ্বে ও জ্যোতির্ময় করে তুলেছেন। নাট্যকার মনসা চরিত্রটিকেও অযথা মনসীকৃত করে রচনা করেন নি। তাই মঙ্গলকাব্যের মনসা চরিত্রের চেয়ে নাটকের মনসা চরিত্র অনেক বেশী উজ্জ্বল হয়েছে।

‘কারাগার’ মন্থ রায়েব সর্বশ্রেষ্ঠ নাটক। এই নাটকেও সুপ্রচলিত পৌরাণিক

ষটনাকে আধুনিক দৃষ্টির সাহায্যে আলোকিত করা হয়েছে। কংস চরিত্রটির পরিকল্পনায় ও অন্তর্দৃষ্টির চিত্রণে নাট্যকারের মৌলিকতাই জয়যুক্ত হয়েছে। কংসের পিতা দানব, কিন্তু মাতা মানবী—তাই এই চরিত্রে দানবমত্তা ও মানবমত্তা—দুয়ের বিচিত্র সংমিশ্রণ দেখা যায়। পৌরাণিক নাটকের মধ্যে নাট্যকার তীব্র গতিবেগ সঞ্চারিত করেছেন। ঐতিহাসিক নাটকে বাংলা নাটক দ্বিজেন্দ্রপ্রদর্শিত পথেই অগ্রসর হয়েছে, কিন্তু পৌরাণিক নাটক সম্বন্ধে ঠিক সেকথা বলা যায় না।<sup>১১</sup> দ্বিজেন্দ্রলাল এক সংস্কারমুক্ত দৃষ্টিতে পুরাণকে দেখেছিলেন। তাই গিরিশচন্দ্র যেখানে প্রচলিত ধর্মনীতি ও অধ্যাত্মবিশ্বাসকে রূপ দিয়েছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল সেখানে অধ্যাত্মভাববর্জিত মানবজীবনের স্বাভাবিকতাকেই প্রাধান্য দিয়েছেন।<sup>১২</sup> কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল এই শ্রেণীর নাটকের খুব বেশী অল্পশীলন করতে পারেন নি। চরিত্রচিত্রণে ও পরিকল্পনায় মন্থরায় দ্বিজেন্দ্রলালের পুরাণপ্রণী নাটকগুলির অপূর্ণ সম্ভাবনাকে পূর্ণতর করেছেন। অতি-আধুনিক বাংলা নাটক প্রধানত সমাজসমস্যাগুলক ও অধিকতর বাস্তবগুণসমৃদ্ধ। পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক নাটকের নূতন কোনো সম্ভাবনার ইঙ্গিত সেখানে নেই। তবে বর্তমানকাল পর্যন্তও যে কয়েকটি ঐতিহাসিক নাটক রচিত হয়েছে, তাতে দ্বিজেন্দ্রনাট্যের প্রভাব বিশেষভাবে লক্ষ্য করা যায়।

## ॥ ৬ ॥

দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব আলোচনা করতে হলে হিন্দী সাহিত্যের প্রসঙ্গ ও উল্লেখযোগ্য। কারণ হিন্দী সাহিত্যের উপর দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব অপরিণীম। হিন্দী নাটকের ইতিহাস পর্যালোচনা করলে দেখা যায় যে, দ্বিজেন্দ্রলাল সেখানে একটি বিশিষ্ট মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত আছেন। অবশ্য হিন্দী নাট্য-সাহিত্য এরও অনেক আগে থেকে বাংলা নাটকের পন্থা অনুসরণ করেছিল। হিন্দী নাট্যসাহিত্যের প্রাণপ্রতিষ্ঠাতা ভারতেন্দু হরিশ্চন্দ্রের ( ১৮৫০-১৮৮৫ ) সময় থেকেই হিন্দী নাটকের এই বিশেষ প্রবণতাটি লক্ষ্য করা যায়। ভারতেন্দুর ‘ভারতজননী’ নাটকটি কিরণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘ভারতমাতা’ ( ১৮৭৩ ) নাটকটির একরূপ অনুবাদ বললেও অত্যাুক্তি হয় না। তাঁর ‘বিভাসুন্দর’ ( ১৮৬৮ ) নাটকটি যে যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের বাংলা নাটক ‘বিভাসুন্দর’ের ( :৮৫৮ ) ছায়া অনুসরণ, এ কথা তিনি এই নাটকের বিতায় সংস্করণের ( ১৮৮২ ) ভূমিকায় উল্লেখ করেছেন।<sup>১৩</sup> ভারতেন্দুর যুগেই ভারতেন্দু

৩১। প্রসিদ্ধ কবি ভারতচন্দ্র রায় নে ইন্ডোপাখ্যান কো বঙ্গভাষা মে’ কাব্য বরূপ মে নির্মাণ কিয়া হৈ...মহারাজ যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর নে উনী কাব্য কো অবলম্বন করকে জো বিভাসুন্দর নাটক বনান্না ষা উনী কে ছায়া লেকর আজ পজহ বরস হএ ভাষা মে’ নির্মিত হজা হৈ।”

ছাড়া তাঁর সমকালবর্তী অজ্ঞান নাট্যকারও বাংলা নাটকের বিষয়বস্তু ও টেকনিকের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন। ভারতেন্দু-পর্বে হিন্দী নাট্য-সাহিত্যের যে বাংলা নাটকের পন্থানুসরণ-প্রবণতা তা পরবর্তী যুগে আরো স্পষ্ট ও সক্রিয় হয়ে উঠেছিল। হিন্দী সাহিত্যের খ্যাততম নাট্যকার জয়শঙ্করপ্রসাদের নাট্যক্ষেত্রে আবির্ভাবের কিছুকাল পূর্ব থেকেই দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের দিকে হিন্দী নাট্যকারদের দৃষ্টি পড়েছিল। হিন্দী সাহিত্যের ইতিহাসরচয়িতারাও এই প্রসঙ্গ সপ্রসঙ্গভাবে স্বীকার করেছেন।<sup>৪০</sup>

এই পর্বের (১৮৯৩-১৯১৮) হিন্দী নাটকে গিরিশচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল ও ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকের অনুবাদ ও ভাবানুবাদের সাড়া পড়ে যায়। কিন্তু বাঙালী নাট্যকারদের মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকই এই পর্বের হিন্দী নাট্যকারদের সবচেয়ে বেশী প্রভাবিত করে। এই পর্বে পণ্ডিত রূপনারায়ণ পাণ্ডে অনেকগুলি বাংলা নাটকের অনুবাদ করেন। তার মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক নাটক ‘পরপারে’-রও অনুবাদ আছে। তিনি ‘উস্পার’ নাম দিয়ে ‘পরপারে’র অনুবাদ করেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ পঁচিশ বছর কালকে বাংলা নাটকের সমৃদ্ধিপর্যবলা যায়। এই সময়ের মধ্যে অনেক বাংলা নাটকের অনুবাদ বা ভাবানুবাদ হয়েছিল। এই যুগে দ্বিজেন্দ্রলালের অনেকগুলি নাটক ও প্রহসনের অনুবাদ হয়। এমন কি দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যশৈলী ও সংলাপরচনার বৈশিষ্ট্যের দ্বারাও অনেক মৌলিক হিন্দী নাটক প্রভাবিত হয়।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভা হিন্দী নাট্যসাহিত্যকে কতদূর প্রভাবিত ও প্রাণবন্ত করে তুলেছিল, তার সর্বোত্তম পরিচয় পাওয়া যায় খ্যাতনামা হিন্দী কবি ও নাট্যকার জয়শঙ্করপ্রসাদের (১৮৯০-১৯৩৬) রচনা থেকে। প্রসাদজীর প্রতিভার স্পর্শেই আধুনিক হিন্দী নাটকের চরম বিকাশ ঘটে। তাঁর দৃষ্টিভঙ্গির মধ্যেই নূতনত্ব ছিল। প্রসাদপূর্ববর্তী যুগের হিন্দী নাটকে বৈচিত্র্যহীনতা লক্ষ্য করা যায়। হিন্দী নাটকের মধ্যে পাশ্চাত্য নাট্যাদর্শ তখনো সচেতনভাবে প্রকাশ করে নি। সংস্কৃত ও বাংলা নাটকের বিশেষত্বহীন অনুবাদের মধ্যেই নাট্যকারদের প্রচেষ্টা নিবদ্ধ ছিল। ‘হিন্দুস্তানী প্লে’-রও কিছু কিছু প্রভাব ছিল। জয়শঙ্করপ্রসাদ এই প্রথাবদ্ধ নাট্য-প্রচেষ্টা থেকে সরে এলেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকেই বাংলা নাটকে পাশ্চাত্য প্রভাব স্পষ্টভাবেই লক্ষ্য করা যায়। পাশ্চাত্য নাটকের রূপ ও রীতির

৪০। “গিরিশচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল ওর রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর কী কক্ষা কে নাট্যকার পশ্চিমী ভারত মে’ পৈদা নহী হঞ।”—(‘বেদব্যাস’ সম্পাদিত ‘হিন্দী নাট্যকলা’ গ্রন্থের ২৫৬-৫৭ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য) এই প্রসঙ্গে পণ্ডিত রামচন্দ্র শুক্লের ‘হিন্দী সাহিত্য বা ইতিহাস’ গ্রন্থের ৪২৩ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

অনুসরণে দ্বিজেন্দ্রলালের প্রচেষ্টা উল্লেখযোগ্য (এই সম্পর্কে ‘দ্বিজেন্দ্রনাট্যের নানা প্রসঙ্গ’ অধ্যায়টি দ্রষ্টব্য) প্রসাদজী দ্বিজেন্দ্রনাট্যের মধ্যে পাশ্চাত্য নাট্যাদর্শের স্বরূপ-লক্ষণ দেখতে পান। তিনি বাংলা জানতেন, তাই তাঁকে দ্বিজেন্দ্রনাট্যের হিন্দী অনুবাদের শরণাপন্ন হতে হয় নি। মূল বাংলা নাটকই তিনি গভীর নির্ভর সঙ্গে পড়েছিলেন। প্রসাদপূর্ববর্তী হিন্দী নাটকে দ্বিজেন্দ্রনাট্যের কিছু কিছু অনুবাদ হয়েছে বটে, কিন্তু বাংলা নাটকের মূল রস হিন্দী নাটকের প্রাণধর্মের সঙ্গে ঠিক যেন সমন্বিত হয় নি। তাই প্রসাদ-পূর্ববর্তী যুগের হিন্দী নাটকে দ্বিজেন্দ্রনাট্যের বহিরঙ্গ অনুশীলনই যেন প্রাধান্য লাভ করেছিল। জয়শঙ্করপ্রসাদ অঙ্কভাবে দ্বিজেন্দ্রলালকে অনুকরণ করেন নি, তিনি দ্বিজেন্দ্রনাট্যের নিগূঢ় মর্মমূলেই প্রবেশ করেছিলেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের মতো প্রসাদজী পৌরাণিক নাট্যকাব্য দিয়ে তাঁর নাট্যকার-জীবন শুরু করেন। ‘সজ্জন’, ‘করুণালয়’, ‘উর্বশী’ নাটকের মধ্যে কাব্য-সংলাপ রচনায় তিনি গিরিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যসংলাপরীতিকে অনুসরণ করার চেষ্টা করেছেন। নাট্যকার প্রসাদের জনপ্রিয়তা প্রধানত তাঁর ঐতিহাসিক নাটকগুলির উপরেই নির্ভরশীল। বাংলা ঐতিহাসিক নাটকরচয়িতা হিসাবে দ্বিজেন্দ্রলাল যেমন সর্বোচ্চ আসনে অধিষ্ঠিত, হিন্দী ঐতিহাসিক নাটকের ইতিহাসে জয়শঙ্কর-প্রসাদের তেমনি অপ্রতিদ্বন্দ্বী ও অনগ্র ভূমিকা। বাংলা ঐতিহাসিক নাটকের ইতিহাসে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের যে সম্পর্ক, ভারতেন্দু যুগের ঐতিহাসিক নাটক-রচয়িতা রাধাকৃষ্ণ দাসের সঙ্গে জয়শঙ্করপ্রসাদের সম্পর্ক অনেকটা সেই রকম। দ্বিজেন্দ্রলাল প্রধানত মধ্যযুগের মোগল-রাজপুত ইতিহাস অবলম্বন করে তাঁর ঐতিহাসিক নাটক রচনা করেছিলেন, কিন্তু জয়শঙ্করপ্রসাদ ভারত-ইতিহাসের হিন্দু যুগের উপরেই প্রধানত তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখেছিলেন। প্রধানত দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকের আদর্শেই তিনি প্রাচীন ইতিহাসকে জীবন্ত করে তুলেছিলেন। জয়শঙ্করপ্রসাদ যে তাঁর ঐতিহাসিক নাটক রচনায় দ্বিজেন্দ্রলালকেই অনুসরণ করেছেন হিন্দী নাট্যসাহিত্য-রচয়িতারা তা স্বীকার করেছেন।<sup>৪১</sup>

৪১। “বঁগলা যে বাবু দ্বিজেন্দ্রলাল রায়কে ঐতিহাসিক নাটকোঁ কা বিশেষ প্রচলন হৈ। উনহোঁনে অজরোজী ঢং পর এক নয়া মার্গ প্রস্তত কিয়া হৈ। উনকা “চন্দ্রগুপ্ত” তো বহুত হী প্রসিদ্ধ হৈ। ‘প্রসাদ-জী ইস গুর বড় গুর ঐতিহাসিক নাটকোঁ কে প্রস্তত করণে কা কার্য আরম্ভ কিয়া।”

—[ হিন্দী মে নাট্যসাহিত্য কা বিকাশ : বিশ্বনাথ মিশ্র, পৃঃ ৩৫ ]

অর্থাৎ, বাংলার দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক বিশেষভাবে প্রচলিত আছে। তিনি ইংরেজী রীতির উপর ভিত্তি করে এক নতুন পথ প্রস্তত করেছেন। তাঁর ‘চন্দ্রগুপ্ত’ তো রীতিমতো প্রসিদ্ধ নাটক। প্রসাদজী সেই পথে অগ্রণর হয়ে ঐতিহাসিক নাটক রচনার কাজ আরম্ভ করলেন।

বিশ্বনাথ মিশ্র তাঁর গ্রন্থে দ্বিজেন্দ্রলাল-জয়শঙ্কর সম্পর্কিত যে মন্তব্য করেছেন, তা নানা কারণে প্রাণিধানযোগ্য। প্রসাদজী যে দ্বিজেন্দ্রনাট্যের বহিঃস্বপ্ন অমুসরণ না করে তার নিগূঢ় মর্মমূলে প্রবেশ করে দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যপ্রতিভার স্বরূপধর্মটি উপলব্ধি করেছিলেন তার প্রমাণ পাওয়া যায়। হিন্দী নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাস-লেখকই বলেছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল “অঙ্গরেজী চংগ পর এক নয়া মার্গ প্রস্তুত কিয়া হৈ।” পাশ্চাত্য নাট্যাদর্শ অমূল্য করে দ্বিজেন্দ্রলাল বাংলা নাটকে যে নূতন আঙ্গিক ও রীতির প্রবর্তন করেছিলেন, প্রসাদজী তাতে আকৃষ্ট হয়েছিলেন। প্রসাদজীর পূর্বে বাংলা নাটকের মর্মরহস্য কোনো হিন্দী নাট্যকার তেমনভাবে উপলব্ধি করেন নি। বিশ্বনাথ মিশ্র তাঁর আলোচনা প্রসঙ্গে দ্বিজেন্দ্রলালের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের কথা উল্লেখ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ (১৯১১) প্রকাশের প্রায় দু দশক পর জয়শঙ্করপ্রসাদের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ প্রকাশিত হয় (রচনাকাল ১৯২৮; প্রকাশকাল ১৯৩০) প্রসাদজী দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকটির দ্বারা প্রভাবিত হলেও তিনি তাঁর মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গি হারান নি।<sup>৪২</sup> দু-একটি নূতন চরিত্রও তিনি সৃষ্টি করেছেন। তা ছাড়া, দ্বিজেন্দ্রলালের চন্দ্রগুপ্ত চরিত্রটি যেমন ঘটনার অগ্রগতির সঙ্গে ক্রমশ নিম্নপ্রভ হয়ে পড়েছে, জয়শঙ্করপ্রসাদের চরিত্রটি তেমন হয় নি—তাঁর চরিত্রটি অনেক বেশী পৌরুষমণ্ডিত।

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর নাট্যরচনার প্রারম্ভিক যুগ থেকেই নান্দী, প্রস্তাবনা, মঙ্গলাচরণ প্রভৃতি প্রাচীন নাট্যরীতির আঙ্গিক বর্জন করে পাশ্চাত্য নাট্যরীতি গ্রহণ করেছিলেন। কিন্তু জয়শঙ্করপ্রসাদ তাঁর প্রথম দিকের নাটকে প্রাচীন নাট্যরীতির দ্বারা প্রভাবিত হলেও পরিণত বয়সের ঐতিহাসিক নাটকে তিনি এই পদ্ধতি সম্পূর্ণরূপে বর্জন করে পাশ্চাত্য নাট্যরীতি অবলম্বন করেন। এ বিষয়ে বাংলা নাটক, বিশেষত দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক তাঁকে অমূল্যপ্রাণিত করেছিল। দ্বিতীয়ত, দ্বিজেন্দ্রলালকে অমুসরণ করে তিনি নাটকে স্বগতোক্তি বর্জনের দিকে প্রবণতা দেখেছেন। তৃতীয়ত, নাট্যকৌশলমৎকারিত্ব সৃষ্টির জন্য দ্বিজেন্দ্রলাল যে সমস্ত পদ্ধতি অবলম্বন করেছেন, প্রসাদজীও এই সব ক্ষেত্রে তাঁর নাট্যাঙ্কুর পদাঙ্ক অমুসরণ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে কোনো কোনো পাত্র-পাত্রীর সংলাপ শেষ হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে সেই সংলাপসূত্র ধরে আর একটি চরিত্রের আকস্মিক আবির্ভাব ও

৪২। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের চেয়ে প্রসাদের ‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটকের ইতিহাসানুগত বেশী। অনেকগুলি নূতন ভূমিকাও তিনি সৃষ্টি করেছেন। নারীচরিত্রগুলি সমস্তই নৃত্য। এখানে ছায়া নেই, চন্দ্রগুপ্তের না ‘মৌর্যগুপ্ত’, সুতরাং ন। সেলুকসকন্তার নাম কার্নেলিয়া। কিন্তু প্রসাদের এই নাটকটির প্রথম সংস্করণের ভূমিকার দ্বিজেন্দ্রলালের চন্দ্রগুপ্তের কথা উল্লেখ করা হয়েছে: “কিন্তু বহু হিন্দী বা অনুবাদ-যুগ ধা ঠিক সন ১৭ খ্রিঃ ডি. এল. রায় বা চন্দ্রগুপ্ত অনুবাদিত হোকর হিন্দী খেঁ আ গয়া;”

পূর্বোক্ত সংলাপের উত্তরদান একটি লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। এই জাতীয় সংলাপ সৃষ্টিতে স্বভাবতই নাটকীয় গতিবেগের উত্তপ্ততা সৃষ্টি হয়েছে। প্রসাদজীও অনুরূপ সংলাপ-সৃষ্টিতে দ্বিজেন্দ্রলালের পছন্দস্বরূপ করেছেন। (রামচন্দ্র শুক্লের ‘হিন্দী সাহিত্য কা ইতিহাস’ গ্রন্থের (অষ্টম সং) ৫৫০ পৃষ্ঠায় প্রসাদনাট্যের এই বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে পূর্ণাঙ্গ আলোচনা আছে)

চতুর্থত, বিদূষক চরিত্র সৃষ্টিতে দ্বিজেন্দ্রলাল একটু নতনত্ব দেখানোর চেষ্টা করেছেন। সংস্কৃত নাটকের বিদূষকচরিত্রের সংস্কার দীর্ঘকাল যাবৎ বাংলা নাটকের পথনির্দেশ করেছিল। গিরিশচন্দ্র তাঁর বিদূষক চরিত্রের মধ্যে নতনত্ব সৃষ্টি করার চেষ্টা করেছিলেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল দিলদার চরিত্রের ভিতর দিয়ে পাশ্চাত্য-নাট্যশৈলীভ বিদূষক চরিত্র সৃষ্টি করেছেন। প্রসাদজীর নাটকে সংস্কৃত নাটকের বিদূষক ও পাশ্চাত্য বিদূষক নাটকের দু'ধরনের চরিত্রই লক্ষ্য করা যায়। মৃদুগল চরিত্রটি (স্বন্দগুপ্ত) দিলদারের ছায়ায় সৃষ্ট হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম থেকেই পাশ্চাত্য নাটকের প্রতি গভীর আসক্তি ছিল, তাই তিনি নাট্যরচনার শুরু থেকেই পাশ্চাত্য নাটকের বিভিন্ন আদর্শ অহুশীলন করেছিলেন। কিন্তু জয়শঙ্করপ্রসাদ অপেক্ষাকৃত পরবর্তীকালেই পাশ্চাত্য নাট্যাদর্শের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছেন।

পঞ্চমত, জয়শঙ্করপ্রসাদের যে কোনো ঐতিহাসিক নাটকের গদ্যসংলাপ আলোচনা করতে গেলেই দেখা যাবে যে দ্বিজেন্দ্রপ্রবর্তিত সংলাপরীতিই তিনি অহুসরণ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের গদ্যসংলাপের হৃদয়াবেগ ও কাব্যোচ্ছ্বাসের প্রাবল্য প্রসাদজীর ভাষাতেও লক্ষ্য করা যায়। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যমণ্ডিত গদ্যরীতির বন্ধার ও চিত্রসৌন্দর্য প্রসাদজীর গদ্যসংলাপেও লক্ষ্য করা যায়। প্রসাদজী তাঁর একটি চরিত্রের মুখ দিয়ে বলিয়েছেন: “কবিত্ব—বর্ণময় চিত্র হৈ।” (‘স্বন্দগুপ্ত’ নাটকের মাতৃগুপ্তের উক্তি: স্বন্দগুপ্ত, প্রথম অঙ্ক) কবিত্ব যে বর্ণময় চিত্র, এ সত্য তিনি দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক পড়ে আরো বেশী উপলব্ধি করেছেন। তা ছাড়া দ্বিজেন্দ্রলালের মতো তিনি তিন-চারটি তুলনামূলক বাক্যাংশ পাশাপাশি বসিয়ে ক্লাইমাক্স সৃষ্টি করেছেন। যেমন: দ্বিজেন্দ্রলালের ক্লাইমাক্স সৃষ্টি:

“লায়লা! অভাগিনী পুত্রদ্বারা সম্রাজ্ঞী! পৃথিবী থেকে একটি গরিমা চলে গেলো!—একটা আলোক, একটা সঙ্গীত, একটা প্রার্থনা”—

[ নূরজাহান, ৩৬ ]

প্রসাদজীর ক্লাইমাক্স সৃষ্টি:

“মাতৃগুপ্ত। অন্ধকার কা আলোক সে, অসং কা সং সে, জড় কা চেতন সে, ঐশ বাহুজগৎ কা অন্তর্জগৎ সে সবকিছু কৌন করাতী হৈ?” [ স্বন্দগুপ্ত, ১ম অঙ্ক ]

দ্বিজেন্দ্রলালের স্টাইলকেই শুধু প্রসাদজী অমুসরণ করেন নি, অনেক সময় ভাষা ও শব্দের দ্বারাও প্রভাবিত হয়েছেন।<sup>৪৩</sup> তবে দ্বিজেন্দ্রলালের গদ্যসংলাপের যে ক্রটি ও আতিশয্য আছে, তা জয়শঙ্করপ্রসাদের ভাষায়ও লক্ষ্য করা যায়। ভাষা সম্পর্কে দ্বিজেন্দ্রলালকে অতিরিক্ত অমুসরণ করার ফলেই যে প্রসাদজীর ভাষায় এরূপ ঘটেছে, সে বিষয় কোনো সন্দেহ নেই। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকীয় সঙ্গীতের দ্বারাও প্রসাদজী কোথায়ও কোথায়ও প্রভাবিত হয়েছেন। জয়শঙ্করপ্রসাদের দ্বিজেন্দ্রপ্রীতির মূলে আর একটি কারণও আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের মতো জয়শঙ্করের প্রতিভাও ছিল মূলত গীতিধর্মী। তাই দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার প্রতি স্বাভাবিকভাবেই তিনি আকৃষ্ট হয়েছিলেন।

দ্বিজেন্দ্রনাট্যসাহিত্য হিন্দী নাট্যসাহিত্যের উপর গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল। অত্র কোনো বাঙালী নাট্যকারের এত বেশী প্রভাব সেখানে পড়ে নি। দ্বিজেন্দ্রলালের অধিকাংশ নাটক হিন্দীতে অনূদিত হয়েছে, তা ছাড়া মৌলিক নাটকের উপরেও দ্বিজেন্দ্রনাট্যের প্রভাব পড়েছে। রামচন্দ্র বর্মণ অনুবাদ করেছেন ‘রাণা প্রতাপ’ ও ‘মেবার-পতন’। রূপনারায়ণ পাণ্ডেও অনেকগুলি নাটক অনুবাদ করেছেন, যথা— ‘উসপার’ (পরপারে), ‘হুর্গাদাস’, ‘তারাবাঈ’, ‘সাজাহান’ ও ‘চন্দ্রগুপ্ত’। দ্বিজেন্দ্রলালের কয়েকটি গ্রন্থসমূহ অনূদিত হয়েছে। তবে হিন্দী কাব্যসাহিত্যে দ্বিজেন্দ্রলালের তেমন কোনো উল্লেখযোগ্য প্রভাব পড়ে নি।<sup>৪৪</sup>

৪৩। ডঃ হৃদাকর চট্টোপাধ্যায় দ্বিজেন্দ্রলাল ও প্রসাদের ভাষা পাশাপাশি রেখে এই মিল দেখিয়ে দিয়েছেন :

“সবেরে সূর্য কী কারণে উসে চুমনে কো লোটতী থী, সঙ্কা মে’ নীতল চাঁদনী উসে আপনী চাঁদর সে ঢ’ক দেতী থী” (স্বপ্নগুপ্ত : প্রসাদ)

“দিনে প্রচণ্ড সূর্য এর গাঢ় নীল আকাশ পুড়িয়ে দিয়ে যায় আর রাত্রিকালে শুভ্র চন্দ্রমা এসে তাকে শিথ জ্যোৎস্নার স্নান করিয়ে দেয়।” (চন্দ্রগুপ্ত : দ্বিজেন্দ্রলাল)

—আধুনিক হিন্দী সাহিত্যে বাংলায় স্থান’ গ্রন্থের ৬২ পৃষ্ঠা থেকে উদ্ধৃত।

৪৪। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের সবচেয়ে বেশী অনুবাদ করেছেন রূপনারায়ণ পাণ্ডে। তিনি ‘হিন্দী নাট্যকলা’ গ্রন্থে হিন্দীতে দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের অনুবাদের যে পরিচয় দিয়েছেন, তা থেকে জানা যায়— ‘মেবার পতন’, ‘হুর্গাদাস’, ‘রাণা প্রতাপ’, ‘চন্দ্রগুপ্ত’, ‘সিংহল বিজয়’, ‘পরপারে’, ‘তারাবাঈ’, ‘সাজাহান’, ‘নূরজাহান’, ‘বঙ্গনারী’, ‘পাষাণী’, ‘সীতা’, ‘সোরাব রতন’, নাটক ও ‘বিরহ’, ‘পুনর্জন্ম’, ‘বহু আত্মা’, ‘অনন্দ বিদ্যার’ গ্রন্থসমূহ হিন্দীতে অনুবাদ হয়। তাঁর কাব্যগ্রন্থের মধ্যে একমাত্র ‘হাসির গান’ হিন্দীতে অনূদিত হয়েছে।

—দ্বিজেন্দ্রলাল রায় কী রচনা : হিন্দী সাহিত্য, পৃঃ ২০৭-২১৬।



## দ্বিজেন্দ্রমানস : বৈচিত্র্য ও ঐক্য

দ্বিজেন্দ্রলালের বক্তৃতা বছরের (১৮৮২-১৯১৩) সাহিত্যসাধনার মধ্যে বৈচিত্র্যের অভাব নেই। তিনি গীতিকবিতা ও গান রচনা করেছেন, হাস্তরসাত্ত্বিক কবিতা রচনা করেছেন, লঘুরসের প্রহসন লিখেছেন, আবার গভীররসাত্ত্বিক নাটকও লিখেছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রমানসের স্বরূপ উপলব্ধি করতে হলে তাঁর রচনাগুলির রসরীতির বৈচিত্র্যের মধ্যে যে মৌলিক সমন্বয়সূত্রটি আছে, তা আবিষ্কার করা প্রয়োজন। দ্বিজেন্দ্রলালের মানসজীবনে বৈচিত্র্যের অভাব নেই, কিন্তু সেই বৈচিত্র্যের মূলে একটি সামগ্রিক ঐক্যও আছে। সেই ঐক্যের মধ্যেই দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার স্বরূপধর্মটি নিহিত। দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ (প্রথম ভাগ) (১৮৮২) তাঁর অপরিণত মানসের রচনা। কবিমানসের অহুকূলক্ষেত্র আবিষ্কৃত না হওয়ার জন্য পূর্ববর্তী কবি হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্র ও কদাচিৎ বিহারীলালের কবিতার প্রতিধ্বনি শোনা যায়। প্রকৃতি ও দেশপ্রেমের কবিতাই কবির প্রধান উপজীব্য। “মনুষ্য প্রেম-গীতি” সম্পর্কে কিশোর কবি ভূমিকায় যে কটাক্ষ করেছেন, তাও প্রণিধানযোগ্য। কারণ ‘মনুষ্য-প্রেম-গীতি’ রচনার পক্ষে যে অভিজ্ঞতার প্রয়োজন, কিশোর কবির পক্ষে তা তখনও এক সম্পূর্ণ অজ্ঞাত ভূখণ্ড। তাই উনিশ শতকের কবিদের প্রকৃতি ও দেশপ্রেমের প্রথানিদিষ্ট পথেই তিনি পরিক্রমা করেছেন। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগ প্রকাশের চার বছর পরে তিনি বিলাত থেকে ‘দি লিরিকস অব ইণ্ড’ (১৮৮৬) নামে যে ইংরেজী কাব্যগ্রন্থ প্রকাশ করেন, তার স্বর অপেক্ষাকৃত পরিণত। পূর্ববর্তী কাব্যের স্বর যেমন পরিণতীলাভ করেছে, তেমনি আর একটি নূতন স্বর সংযুক্ত হয়েছে—প্রেমাত্মভূতি ও যৌবনস্বপ্নের স্বর। দ্বিজেন্দ্রজীবনীকাররা এই সময়ে একজন বিদেশিনীর ও অচরিতার্থ প্রেমের কথাও বর্ণনা করেছেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের দ্বিতীয় কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ ১৮৯৩ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত হয়। এই কাব্যের মৌলিক কবিতাগুলি প্রেম ও যৌবনস্বপ্নের—বিবাহপরবর্তী জীবনের প্রেম ও দাম্পত্যরস উচ্ছলিত। এই নূতন অভিজ্ঞতাই কবিজীবনকে সমৃদ্ধ করেছে। পূর্ববর্তী ইংরেজী কাব্যখানিতে যে প্রেম ও সৌন্দর্য্যাত্মভূতি নীহারিকাপুঞ্জের মতো ভাসমান ছিল, এখানে তাই এক বিশেষ নারীমূর্তিকে অবলম্বন করে রূপলাভ করেছে—কবি পূর্ববর্তী জীবনের সঙ্গে বর্তমান অভিজ্ঞতার তুলনা করে বলেছেন : ‘তখন সৌন্দর্যে এসেছিলাম, ‘প্রেমে’ আস নাই।’ ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ অংশটির

মধ্যে রবীন্দ্রনাথই সর্বপ্রথম দুই শ্রেণীর কবিতা আবিষ্কার করেছেন। এক শ্রেণীর কবিতাকে বিস্তৃত লিরিক বলা যায়। প্রেমের সূক্ষ্ম স্বরময় লীলাস্পন্দী অম্লভবগুলিকে সেখানে এক মন্থণ কাব্যরীতির সাহায্যে প্রথিত করা হয়েছে। ‘আর্যগাথা’র আর এক শ্রেণীর কবিতা আছে—যেখানে গদ্যাত্মক কাব্যরীতি ও সংলাপভঙ্গিম যুক্তির ভাষা প্রাধান্যলাভ করেছে। মনে হয় অলঙ্কারসমৃদ্ধ গদ্যকেই যেন কবিতার আকারে সাজিয়ে তোলা হয়েছে। তবু ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগে প্রধানত দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার গীতিধর্মিতাই প্রকাশিত হয়েছে। তবে মাঝে মাঝে লিরিকের সহজ-মন্থণ ধারা গদ্যের উপলব্ধিতে ব্যাহত হয়েছে।

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগে দ্বিজেন্দ্রমানসের স্বরূপধর্মটি অর্ধস্ফুট, কিন্তু অভিপ্রায়টি অস্পষ্ট নয়। রোমান্টিক গীতিধর্মিতার সঙ্গে যুক্তিপ্রবণ গদ্যাত্মক রীতির এই মিশ্রণটি আপাতদৃষ্টিতে আকস্মিক মনে হলেও আকস্মিক নয়। ‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগে কবিজায়া স্বরবালা দেবীর প্রভাব অত্যন্ত প্রত্যক্ষ—ভূমিকায় কবি তা স্বীকার করেছেন। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের বিবাহকালীন অভিজ্ঞতার মধ্যে মাধুর্যের সঙ্গে তিক্ততারও সংমিশ্রণ ঘটেছিল। বিলাতপ্রবাস ও বিবাহ—দুটি ঘটনাকেই কেন্দ্র করে দ্বিজেন্দ্রলালের বিরুদ্ধে সামাজিক চক্রান্ত অত্যন্ত প্রবল হয়ে ওঠে। তরুণ দ্বিজেন্দ্রলাল এর প্রত্যুত্তর দিয়েছিলেন বিক্রপের ভাষায়। দ্বিজেন্দ্রলালের গীতিধর্মিতার আড়ালে একটি বহির্মুখী সামাজিক মন ছিল। সেই মনটি এই আকস্মিক আঘাতে সহসা নিয়তল থেকে পুরোভাগে জেগে উঠেছে। ‘একঘরে’ নকশা আপাতদৃষ্টিতে অকিঞ্চিৎকর হলেও দ্বিজেন্দ্রমানসের একটি দিকদর্শন এখানে পাওয়া যায়। রোমান্টিক গীতিধর্মিতার সঙ্গে বিজ্ঞাত্মক মনোভঙ্গিও যে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিমানসের অগতম ধর্ম, তার সর্বপ্রথম নিদর্শন এখানে মিলেছে। কেউ কেউ এর ‘খাঁটি হান্তরস’ ও স্পষ্টবাদিতার প্রশংসাই করেছিলেন।<sup>১</sup>

‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগ রচনার পরেই দ্বিজেন্দ্রসাহিত্যের পটপরিবর্তন ঘটেছে। ‘পাংগানী’ নাট্যকাব্য রচনার পূর্ব পর্যন্ত তিনি একাদিক্রমে দুখানি প্রহসন ও দুটি

১। স্বর্ণকুমারী দেবী সম্পাদিত ‘ভারতী ও বালক’ (ভাদ্র, ১২২৭) লিখেছিলেন : “পূর্বে শুনিয়া-ছিলাম, লেখক এই পুস্তকে হিন্দুসমাজকে অবখ্য আক্রমণ করিয়াছিলেন, বইখানি পড়িয়া আমাদের সে ভুল ভাঙ্গল। ইহাতে হিন্দু সমাজের প্রতি কঠোর বাক্য প্রয়োগ আছে সত্য, কিন্তু তাহা অসঙ্গত অমূলক জ্ঞেয়বাক্য নহে। বইখানি পড়িলে মনে হয় হিন্দু সমাজের শোচনীয় অবস্থায় লেখক মর্মপীড়িত হইয়াই এরূপ লিখিয়াছেন, তাহার ইচ্ছা গালিদান নহে, সমাজের চক্ষুদান। তবে বইখানিতে বেশ একটু খাঁটি হান্তরস আছে এবং কলমের জোরও বেশ একটু দেখিতে পাওয়া যায়—ইহার প্রধান কারণ তিনি সত্য কথা বলিয়াছেন।”

হাস্তরসাত্মক কাব্য রচনা করেন—‘কঙ্কি অবতার’ ( ১৮৯৫ ), ‘বিরহ’ ( ১৮৯৭ ), ‘আষাঢ়ে’ ( ১৮৯৯ ) ও ‘হাসির গান’ ( ১৯০০ )। বিজ্ঞপাত্মক প্রহসন ও কবিতার এই অব্যাহত ধারা দ্বিজেন্দ্রসাহিত্যের পক্ষে খুব আকর্ষক নয়। সমাজবিধাতাদের লাজনা ও পরাধীনতার জ্ঞাত মানিবোধ (‘বিলাত-প্রবাসী’ পত্রগুচ্ছে এর অকুণ্ঠিত আত্মপ্রকাশ ঘটেছে) তাঁর বিজ্ঞপাত্মক সাহিত্যের মূলভিত্তি। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) কাব্যের ‘উৎসর্গ’ কবিতার সঙ্গে, ‘কঙ্কি অবতার’ প্রহসনটির গদ্যাত্মক কাব্যরীতির তুলনা করলেই এই দুয়েরই মধ্যে একটি আত্মিক সম্পর্ক উপলব্ধি করা যাবে। পত্নী সুরবালাকে কেন্দ্র করে ‘উৎসর্গ’ কবিতায় কবি তাঁর প্রেম ও সৌন্দর্যাহুতিকে যে গদ্যাত্মক কাব্যরূপ দিয়েছিলেন, তাই পরবর্তী কালে দ্বিজেন্দ্রকবিকীর্তির সর্বশ্রেষ্ঠ বাহন হয়ে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রকবিমানসে রোমান্টিক গীতিধর্মিতা ও ব্যঙ্গবিজ্ঞপপ্রবণতা—এই দুই ধারা শুধু যুগবেগীই রচনা করে নি, তাদের নিজস্ব কাব্যরীতি ও ভাষাকেও তদনুযায়ী সৃষ্টি করেছিল। ‘আর্যগাথা’র কাব্যরীতি প্রধানত স্মৃষ্কহরময় লিরিসিজিমের বাহন, ‘কঙ্কি অবতার’-এর সমিল গদ্যসংলাপ ও ‘আষাঢ়ে’-র কক্ষবন্ধুর কাব্যরীতি স্রাটায়ারের বাহন। সৌভাগ্যের বিষয় দ্বিজেন্দ্রলাল বিষয়ানুসারী কাব্যরীতিকে সহজেই আবিষ্কার করেছিলেন। ‘আর্যগাথা’ রচনার প্রায় সমকালেই ‘হাসির গান’-এর অনেকগুলি গান রচিত হয়েছিল। তাই লিরিকের তৈলচিক্ণ স্তম্ভধারার পাশেই যে বিজ্ঞপের উপলব্ধিও ও অমসৃণ কব্বর ভবিষ্যতের একটি ব্যঙ্গরসিকের অব্যর্থলক্ষ্য হাতিয়ারে পরিণত হওয়ার প্রতীক্ষায় ছিল,—তারই দু-এক খণ্ড তটবিচ্যুত হয়ে লিরিকের ললিতধারা-টিকে ‘উপল-বাথিত’ করেছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের এই রঙ্গ-বাস্ক রচনার শ্রেষ্ঠ পর্বে ( ১৮৯৫-১৯০২ ) লিরিসিজিমের ধারাটি ক্ষণিকের হলেও, লুপ্ত হয় নি—তাই ‘পাষাণী’ নাট্যকাব্য ( ১৯০০ ) রোমান্টিক গীতিকবিতার লক্ষণাক্রান্ত। এই নাটকের অনেকগুলি সংলাপই হৃদয়াবেগ ও গীতিধর্মের বাহন। প্রকৃতপক্ষে ‘মঙ্গ’ কাব্যের ( ১৯০২ ) পূর্ববর্তী যুগে দুটি কাব্য-রীতির পূর্ণ সমন্বয় ঘটে নি। কারণ ‘মঙ্গ’পূর্ববর্তী কাব্য ও প্রহসনগুলির মধ্যে দুটি স্বতন্ত্র রীতি চোখে পড়ে—দুই রীতিকে যুগলান্বাহিত রথের মতো যেন একই লক্ষ্যের অভিমুখী করা হয় নি। ‘মঙ্গ’ কাব্যেই সর্বপ্রথম এই দুর্লভ কবিশক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। ‘আর্যগাথা’র লিরিসিজম ও ‘আষাঢ়ে’-র স্রাটায়ার এই কাব্যেই সর্বোচ্চ ও সমন্বিত রূপ পরিগ্রহ করেছে। এর আগে দ্বিজেন্দ্রলাল গদ্যাত্মক কাব্য-রীতিকে শুধু হাস্তরসেরই বাহন করেছিলেন, কিন্তু ‘মঙ্গ’ কাব্যে এই রীতি অপেক্ষাকৃত গভীর বিষয়েরও বাহন হয়ে উঠেছে। এই কাব্যে কবি জীবনের বহিমুখী হাস্তবিলাস

নিজে পরিতৃপ্ত থাকতে পারেন নি, তাই জীবনগভীরে প্রবেশ করার জন্য তিনি উৎসুক হয়ে উঠেছেন।

‘মল্ল’ কাব্যটিতে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যরীতি যেমন একটি বিশিষ্ট পর্যায়ে পৌঁছেছে, তেমনি তাঁর মনোভঙ্গিটিরও সর্বপ্রথম একটি অথও তাৎপর্য লক্ষ্য করা যায়। এই কাব্যের বিশিষ্ট কবিতাগুলি দ্বিজেন্দ্রলালের মিশ্র-মানসের সৃষ্টি। এই যুগের অগ্রাগ্র কবির সঙ্গে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গিরও পার্থক্য আছে। ‘হিমালয় দর্শনে’ বা ‘সমুদ্রের প্রতি’-র মতো গুরুগম্ভীর বিষয়ের বর্ণনাতেও তিনি তাঁর সংলাপাত্মক কাব্যরীতি প্রয়োগ করেছেন। একটি অথও আত্মময় ভাবদৃষ্টি কোথাও আত্মপ্রকাশ করে নি—সর্বদাই একটি বিতর্কবহুল যুক্তিবাদী মন এক-একটি খণ্ড-বিচ্ছিন্ন চিত্রের সৃষ্টি করেছে। বিষয়ের গুরুত্ব সত্ত্বেও তাই কবিতাগুলি ভাবগভীর হতে পারে নি। কারণ, গভীর হতে গেলে যে গম্ভীরতার প্রয়োজন, তা দ্বিজেন্দ্রকবিমানসের স্বরূপধর্ম নয়। দ্বিজেন্দ্রলাল যেখানে অপেক্ষাকৃত গভীর হয়েছেন, সেখানেও উপলব্ধির চেয়ে বড় হয়ে উঠেছে তাঁর চিন্তা ও বুদ্ধিধর্ম।

‘মল্ল’ কাব্যের পরবর্তীকালে দ্বিজেন্দ্রলাল যে দুখানি কাব্য রচনা করেন, তার মধ্যে কাব্যরীতি ও কবিশক্তির নূতন কোনো পরিচয় পাওয়া যায় না। ‘আলেখ্য’ (১২০৭) ও ‘ত্রিবেণী’ (১২১২) কাব্যগ্রন্থদ্বয়ে ‘মল্ল’ কাব্যের চেয়ে গীতিধর্মিতা সুস্পষ্ট, কিন্তু প্রতিভার মধ্যাহ্নদীপ্তি এখানে অনেকখানি ম্লান। দাম্পত্যরস ও গার্হস্থ্যজীবনের কবিতাগুলি এই গ্রন্থদ্বয়ের অমূল্য সম্পদ। ‘আর্যগাথা’ ও ‘মল্ল’ কবিপদ্যের জীবদ্দশায় রচিত, কিন্তু ‘আলেখ্য’ ও ‘ত্রিবেণী’ জীবিয়োগের পরবর্তী কাব্য। দ্বিজেন্দ্রলালের দাম্পত্যজীবনের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ প্রভাব তাঁর সমগ্র কবিজীবনকে নিয়ন্ত্রিত করেছে। জীব-বিয়োগের মর্মান্তিক অভিজ্ঞতা তাঁর কাব্য-জীবনকে পরিচালিত করেছে, কিন্তু কবিজীবনের মধ্যাহ্নলগ্নে যে দুটি মন যুগ্মবেণী রচনা করেছিল—তার স্বরূপটিও শেষ পর্যন্ত অব্যাহতই আছে। সর্বশেষ কাব্য ‘ত্রিবেণী’-তে কবি আরও গভীর হয়েছেন—মাঝে মাঝে অন্তর্মুখী মনের স্বপ্ন স্বরের লীলাও লক্ষ্য করা যায়, কিন্তু বহির্মুখী সামাজিক মন ও যুক্তিনিষ্ঠাও নিতান্ত বিরল নয়। ‘মল্ল’ কাব্যে কবিমানস ও কাব্যরীতি যে পর্যায়ে পৌঁছেছিল, পরবর্তী কাব্যদুটি তারই বকমফের মাত্র—মধ্যাহ্নদীপ্তিই যেন ক্রমশ সায়াক্ষায়ায় পরিণত হয়েছে—উপাদানগত প্রভেদ নেই, যা আছে মাত্রাগত।

॥ ২ ॥

জী-বিয়োগের পর থেকে ( ১৯০৩ ) নিজের মৃত্যুকাল পর্যন্ত ( ১৯১৩ )—দশ বছর প্রধানত দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকরচনার পর্ব। তাঁর নাটকগুলির পটভূমিকায় আছে তৎকালীন রাজনৈতিক জীবনের উত্তেজনা। ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে সমসাময়িক দেশকালের আকাঙ্ক্ষাকে মিশিয়ে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর নাট্যরোমাঞ্চগুলি রচনা করেন। জী-বিয়োগের পর শূন্যহৃদয়কে দেশকালের তৎসাময়িক উত্তেজনার দ্বারা হয়তো কিছু পূরণ করার চেষ্টাও করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতার সঙ্গে নাটকের সম্পর্ক কি, এ ধরনের একটি প্রশ্ন জেগে ওঠা খুব অস্বাভাবিক নয়। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের সঙ্গেও তাঁর কবিমানদের একটি নিবিড় সম্পর্ক আছে, একে কোনো বিচ্ছিন্ন উপাদান হিসাবে কল্পনা করা যায় না। পূর্বেই বলা হয়েছে যে, দ্বিজেন্দ্রলালের কবিমানদের মধ্যে মিশ্র উপাদান আছে। রোমান্টিক ‘লিরিসিজম’ ও বাঙ্গবিজ্রপের ধারা তাঁর মনোজীবনকে বিচিত্র করে তুলেছিল—প্রথম ধারাটি অন্তর্মুখী, দ্বিতীয় ধারাটি বহির্মুখী সামাজিক। দ্বিজেন্দ্রলালের এই বহির্মুখী সামাজিক মনই স্রষ্টাওয়ার রচনা করেছিল। দেশপ্রেমের সঙ্গেও তাঁর বিজ্রপাত্মক রচনাগুলির একটি আন্তরিক সম্পর্ক আছে। তাঁর অনেকগুলি বিজ্রপাত্মক কবিতার মূলেও দেশাত্মবোধ। ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগে ও ‘বিলাতপ্রবাস’ পত্রগুচ্ছে তাঁর দেশপ্রেমিকতা ও পরাধীনতার জন্তু গ্রানিবোধ আত্মপ্রকাশ করেছিল। সমাজবিধাতাদের নির্মম লাঞ্ছনার প্রত্যুত্তর দিতে গিয়েও, নিজের দেশের সঙ্কীর্ণতা ও দুর্বলতার কথা মনে হয়েছে। তাই তাঁর বাঙ্গ-কবিতাগুলির অনেকগুলির মূলেই তাঁর দেশপ্রেমের ভাবসুত্রটি লক্ষ্য করা যায়। বাঙ্গবিজ্রপ ও দেশপ্রেম একই সামাজিক মনের সৃষ্টি।<sup>২</sup>

দেশপ্রেম, পরহিতব্রত, আদর্শবাদ প্রভৃতি বৃত্তিগুলিকে দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে উজ্জ্বলবর্ণে চিত্রিত করা হয়েছে। ঘটনার ঘাতপ্রতিঘাত, নাটকীয় চমৎকারিত্ব, তাঁর হৃদয়াবেগ ও উচ্ছ্বসিত সংলাপ দ্বিজেন্দ্রলালের নাট্যরোমাঞ্চগুলির বৈশিষ্ট্য। তাঁর

২। “দ্বিজেন্দ্রলাল সবল স্বস্থ পৌরুষের উপাসক ছিলেন, বিলাতে উচ্চশিক্ষা সমাপ্ত করিয়া তিনি যখন দেশে ফিরিয়া সমাজপ্রভুদের হাতে লাঞ্ছনা ভোগ করিলেন, তখন তাঁহার মনে একটি স্থগতীয় বিকার জন্মিয়াছিল। ইহার সহিত মিলিত হইয়াছিল তাঁহার অকৃত্রিম দেশাত্মবোধ, বিলাতে যাত্রা করিবার দিন হইতে অশেষ প্রত্যাশবর্তন পর্যন্ত তিনি মনে মনে পরাধীনতার গ্রানি অমুম্ব করিয়াছিলেন। আইনের বাধ্যত উহার সহজ প্রকাশ সম্ভব ছিল না। হৃদয়ঃ স্বাভাবিক হাসির সহিত তাঁহার মনের এই বিকার ও গ্রানিসঙ্ঘাত তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গরসের সংযোগ হইল। এই ত্রিবেণী সঙ্গমের ফলে বাংলা সাহিত্যে যে অমৃতধারা প্রবাহিত হইল, তাহা সম্পূর্ণ নূতন, অভিনব।”—কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়: ক্রীসজ্ঞানীকান্ত দাস, ভৈরব শায়দাঙ্গা সংখ্যা, ১৩৫০।

ঐতিহাসিক নাটকগুলির কাব্যোচ্ছাসমণ্ডিত কাটা কাটা সংলাপগুলি তাঁর কাব্য-রীতির নিকটতম আত্মীয়। তবে কবিতার ক্ষেত্রে যা একটি বিশিষ্ট কাব্যরীতি, গল্পসংলাপের ক্ষেত্রে তাই অধিকাংশ স্থলে মূদ্রাদোষবহুল অলঙ্কৃত গল্প। কাব্যের মধ্যে যেমন তিনি গল্পাত্মক ভঙ্গি আনতে চেয়েছিলেন, তেমন গল্পের মধ্যেও তিনি কাব্যোচ্ছাস সঞ্চার করেছিলেন। এই রীতির মধ্যে দোষত্রুটি যতই থাকুক না কেন, তাঁর কাব্যরীতির সঙ্গে যে গল্পসংলাপের একটি যোগসূত্র আছে তা বোঝা যায়। এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, দ্বিজেন্দ্রলাল যে বিশিষ্ট কাব্যরীতির উদ্ভাবন করেছিলেন, তার রূপটি ছিল সংলাপাত্মক। তাঁর নাটকগুলিও প্রধানত কবিরই সৃষ্টি। তাই অনেক সময় নাটকের বস্তুধর্মিতাকে ক্ষুণ্ণ করে কবি দ্বিজেন্দ্রলালই মুখ্য হয়ে উঠেছেন। ‘মেবার-পতন’ নাটকে ইতিহাস ও নাটকে অতিক্রম করে কবির বিশ্বমৈত্রীর স্বপ্নই বড় হয়ে উঠেছে। তাঁর নাট্যকাব্যগুলিতে কবির অধিকার অনেকখানি। স্বপ্নহরের সীলার সঙ্গে যে উচ্চকণ্ঠ প্রগল্ভ ভাষণ তাঁর রঙ্গ-ব্যঙ্গ-কটাক্ষের মধ্যে একসময় আত্মপ্রকাশ করেছিল, তাকেই একটি গান্ধীর্ষ ও গভীরতার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত করা হয়েছে। তাঁর বহির্মুখী সামাজিক মন ঐতিহাসিক নাটকের রোমাণ্টিক পটভূমিকায় নিজেকে প্রকাশ করেছিল।

এ কথা ঠিক যে, দ্বিজেন্দ্রলাল ‘মঙ্গ’ কাব্য থেকেই গভীরের দিকে ঝুঁকিয়েছিলেন, পত্নীবিয়োগের বেদনাও তাঁর এই প্রবণতাকে ত্বরান্বিত করেছিল। তিনি প্রথম জীবনের হাশু-কৌতুক-ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ প্রসঙ্গে জীবনসাত্ত্ব্যে এমন কথাও লিখেছিলেন :

হাশু শুধু আমার সখা ? অশ্রু আমার কেহই নয় ?

হাশু করে অর্ধজীবন করেছি ত অপচয়।

এই স্বীকারোক্তির সঙ্গে এ কথাও তিনি বলেছেন যে—“মহৎ দেহং কাদতে জানা তবেই কাদা ধন্য হয়।” এই আদর্শবাদের তীব্রতা তাঁর অধিকাংশ নাটকেই লক্ষ্য করা যায়। লঘুতরল হাসির চাপলা পরিহার করে তিনি জীবনের গভীর অংশের দিকে দৃষ্টিপাত করেছেন সন্দেহ নেই, কিন্তু কিছুদূরে গিয়েই তাঁর সেই দৃষ্টি প্রতিহত হয়েছে। অতিনাট্যকীয় উচ্ছাস, ঘোষণাতৎপর সঙ্গ উচ্চকণ্ঠ ও সমকালীন দেশ-কালসম্পর্কিত জাগ্রত কৌতুক তাঁর গভীরতাপ্রত্যঙ্গী মনের সম্মুখে বাধার সৃষ্টি করেছে। তাঁর কাব্যের স্পষ্টতা ও স্বচ্ছতা তাঁর নাটকেও লক্ষ্য করা যায়।

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর সর্বশেষ কাব্যগ্রন্থ ‘ত্রিবেণীর’ ভূমিকায় লিখেছিলেন : “সম্ভবতঃ আমার খণ্ড-কবিতা-রচনার এইখানেই সমাপ্তি!”—এই উক্তিটি তাঁর কাব্য-নিয়তির অদৃশ্য পরিহাসের মতো। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের হাতে সর্বশেষ

সমর্পণ করে বিদায় গ্রহণ করেছেন। স্মরণ্য, এ কথা অস্বাভাবিক নয় যে, আরও কিছুদিন জীবিত থাকলে তিনি নাটকই লিখতেন। তাঁর নাটকগুলি অসাধারণ জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিল। খ্যাতি ও জনপ্রিয়তার মোহ দ্বিজেন্দ্রলালকে ক্রমশই নাটক রচনার দিকে আকৃষ্ট করেছিল, তিনি ক্রমশই যেন স্বক্ষেত্র থেকে দূরে সরে আসছিলেন। মনীষী সমালোচক শশাঙ্কমোহন সেন দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের এই পরিণামটিকে লক্ষ্য করে লিখেছেন : “ দ্বিজেন্দ্র আধুনিক বঙ্গরঙ্গে ‘অভিনেয় নাটক’ লিখিতে বদ্ধপরিকর হইয়া (হয়ত উপস্থিত বাহবা কিংবা অর্থসিদ্ধি লক্ষ্য করিয়াই) নিজের হৃদয়যন্ত্রকে প্রাকৃত ও নিম্ন ‘গ্রামে’ বাঁধিলেন; যেন ইবসেনের ত্রায়, কেবল প্রাকৃতজীবনের সত্যকে এবং ‘গত’ সাধ্য ভাবাবেশকেই লক্ষ্য করিলেন। উহার ফলে, তাহার হৃদয় গণনাটকগুলির মধ্যে উন্নত ভাবালোক স্পর্শ করিতেই পারিল না।”

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর শেষজীবনে ক্রমশই জনচিত্তরঞ্জনস্বল উত্তেজনার দিকে ঝুঁকি পড়েছিলেন, সৃষ্টি ‘সিরিসিজম’ রঙ্গমঞ্চের আবেগদীপ্ত উচ্চকণ্ঠে পরিণত হয়েছিল। কিন্তু এই হল দ্বিজেন্দ্রকবিচরিত্রের নিয়তি! যে সূত্রটি অবলম্বন করে তাঁর প্রামাণিক গীতিধর্মের বিকাশ, তা মধ্যযুগেই আকস্মিকভাবে ছিন্ন হওয়ার ফলে নূতন করে সেখানে আর কোনো স্বর সংযোজিত হওয়া সম্ভব ছিল না। তাই তিনি ‘আত্ম-ভাবমুক্ত নির্জন মানসরহস্য’ রাজ্য সম্পূর্ণভাবেই পরিত্যাগ করে বহুকণ্ঠকল্লোল সঞ্চে নিজের কণ্ঠ মিলিয়ে দিয়েছেন—পরবর্তীকালের ঐতিহাসিক নাটকগুলি তারই ফল। কবি এখানে বিভিন্ন সামাজিক ও রাজনৈতিক নীতির প্রবক্তা হয়ে উঠেছেন। এইখানেই দ্বিজেন্দ্রকবিমানসের ট্রাজেডি! অবশ্য কাব্যনিয়তির অমোঘ নির্দেশ তাঁর পক্ষে অতিক্রম করাও সম্ভব ছিল না। জীবনের প্রথম থেকে তিনি একই সঞ্চে যে যুগলভাবের সাধনা করেছিলেন, তার প্রকৃষ্ট ও সুসম সমন্বয়ই তাঁর কবিজীবনের চূড়ান্ত সিদ্ধি। কিন্তু যেখানে কোনো একটি ধারা মাত্রাতিরিক্ত রূপে বড় হয়ে উঠেছে, সেখানেই তাঁর মনোদর্শ ভারসাম্য হারিয়েছে। দ্বিজেন্দ্রমানসের প্রকৃতি ও বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী ‘মঙ্গ’ কাব্য পর্যন্ত তাঁর প্রতিভা নিরন্তর সৃষ্টিসাফল্যের দিকেই অগ্রসর হয়েছে। ‘মঙ্গ’ কাব্যের পরের যুগের কাব্য ও নাটকগুলি কোনো নূতন সম্ভাবনার ইঙ্গিত দেয় না; শুধু তাই নয় একজন শক্তিশালী কবি রাজনীতি, দর্শন, সমাজ, লোকহিত প্রভৃতি বৃহত্তর সামাজিক বৃত্তির কাছে আত্মসমর্পণ করেছেন! (অবশ্য এ মন্তব্য প্রধানত তাঁর নাটকগুলি সম্পর্কেই প্রযোজ্য)

অবশ্য, দ্বিজেন্দ্রলালের জনপ্রিয় নাটকগুলির কোনো সাহিত্যিক মূল্য নেই, অথবা বাংলা নাটকে তাঁর কোনো দান নেই—এমন কথা বললে সত্যকেই অস্বীকার করা হবে। কিন্তু বাংলা নাটকে তাঁর উল্লেখযোগ্য ভূমিকার কথা স্বীকার করেও বলা যায় যে জনপ্রিয় নাটকগুলি দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার সর্বোত্তম সিদ্ধির ক্ষেত্র নয়। বাংলা সাহিত্যের দুজন শ্রেষ্ঠ নাট্যকার দীনবন্ধু ও গিরিশচন্দ্রের সঙ্গে তাঁর নাট্যপ্রতিভার তুলনা করলেই এ সত্য স্পষ্ট হয়ে উঠবে। দীনবন্ধু ও গিরিশচন্দ্র ছিলেন মূলত নাট্যকার—কৃতিবিচ্যুতি সত্ত্বেও নাটকই ছিল তাঁদের স্বক্ষেত্র। কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলাল ছিলেন মূলত কবি। তাই নাট্যাতিরিক্ত কাব্যোচ্ছ্বাস তাঁর নাটককে আতিশয়া-মগ্নিত করেছে। প্রহসন রচনার ক্ষেত্রে দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার মূলধর্মটি বিশেষভাবেই পরীক্ষিত হয়েছে। তাঁর প্রহসনগুলির অধিকাংশই (এক ‘পুনর্জন্ম’ ছাড়া) হাসির গানকে ভিত্তি করেই গড়ে উঠেছে। সুবিখ্যাত হাসির গানগুলি বাদ দিলে প্রহসনের আর কোনো স্বতন্ত্র অস্তিত্ব থাকে না। ঘটনাসংস্থান বা সংলাপের মধ্যে তিনি বিশেষ কৃতিত্ব দেখাতে পারেন নি। হুতরাং প্রহসনগুলির কেন্দ্রেও আছেন হাসির গানের কবি। নাটকীয় ঘটনাসংস্থানের এই দুর্বলতা তাঁর অপেক্ষাকৃত পরিণত বয়সের নাটকেও আছে। নাটকীয় গতিবেগের স্বাভাবিক উত্তাপ যে সমস্ত নাটকীয় ঘটনাকে সৃষ্টি করেছে, সেখানে দ্বিজেন্দ্রলালের সৃষ্টিশক্তিকে অস্বীকার করা যায় না। কিন্তু শক্তির প্রাচুর্য সত্ত্বেও তার প্রভূত অপচয়ও ঘটেছে। অবাস্তব দৃশ্য ও চরিত্র সংযোজন করে নাটকগুলিকে অযথা স্ফীতকায় করে তোলা হয়েছে। ‘পাষাণী’ ও ‘মৌতা’ নাটকে দ্বিজেন্দ্রলাল মূলত কবি—‘প্রতাপসিংহ’ থেকে আর একটি নূতন পথ অবলম্বন করেছেন। লিরিসিজিমের সূক্ষ্মতা উচ্চনাঙ্গী বহুকণ্ঠব কলধনিনিতে পরিণত হয়েছে।

॥ ৩ ॥

দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁর নাটক সম্পর্কে বলেছেন : “বাঙ্গালা ভাষায় নাট্যসাহিত্যেও স্বাভাবিকতা ও আখ্যানগঠনে অসাধারণ নৈপুণ্য দেখিতাম, কিন্তু তাহাতে কবিত্বের অভাববোধ হইত। আমার কাব্যশক্তি (যাহা কিছু ছিল) আমি আমার নাটকে প্রকটিত করিতে প্রবৃত্ত হইলাম।”<sup>৪</sup> দ্বিজেন্দ্রলালের এই উক্তিটি তাঁর নাটকের প্রকৃতি নিরূপণের সহায়তা করবে। তিনি নাটকে ‘কাব্যশক্তি প্রকটিত’ করতে চেয়েছেন। অবশ্য তাঁর মনোজীবনের দিক থেকে এ ধরনের প্রত্যাশা করা খুবই সম্ভব। একজন রোমান্টিক কবি নাটক লিখতে বসেছেন। মধ্যযুগের মোগল-



রাজপুত ইতিহাস সেই রোমান্সের পিপাসা পরিভূপ্ত করেছে। প্রতাপসিংহের মৃত্যু-ভয়হীন স্বাধীনতা সংগ্রাম, দুর্গাদাসের চরিত্রবল ও প্রভুভক্তি, মেবারপতন কাহিনীর নূতন গরিমা, সাজাহানের রাজত্বকালের শেষদিকের অস্তবিশ্রব, মোর্চাদাম্রাজ্য প্রতিষ্ঠার রোমাঞ্চকর কাহিনী প্রভৃতি বীরযুগের গৌরবমণ্ডিত শৌর্যপ্রদীপ্ত আখ্যায়িকার প্রতি তাঁর একটি আকর্ষণ ছিল। বঙ্গলাল, হেমচন্দ্র, বঙ্কিমচন্দ্র, রমেশচন্দ্র প্রভৃতি ঊনবিংশ শতাব্দীর লেখকেরা অতীত ইতিহাস থেকেই রোমান্সের উপকরণ সংগ্রহ করেছিলেন। ঐতিহাসিক নাটক রচনায় দ্বিজেন্দ্রলালও তাঁর পূর্বসূরীদের পথ অবলম্বন করেছেন।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটক সম্পর্কে মনে হয় যে, বিষয়নির্বাচনে তিনি বর্ণময়, উত্তেজনা-বহুল ও বীরাচিত ঘটনাবৃত্তেরই পক্ষপাতী ছিলেন। জীবন যেখানে উঁচু স্বরে বাঁধা, তিনি তাকেই কাব্যোচ্ছ্বাসপূর্ণ গল্পে আরতি করেছেন। স্বদেশী আন্দোলনের পটভূমিকা তাঁকে ঐতিহাসিক নাটক রচনার উপযুক্ত অবকাশ দিলেও, এই জাতীয় নাটকই তাঁর মনোদর্শনের পক্ষে সম্পূর্ণরূপে অসুস্থ ছিল। ইতিহাস ও কল্পনার মিশ্রণে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ইতিহাসাশ্রয়ী নাট্যরোমান্স রচনার চেষ্টা করেছিলেন—দ্বিজেন্দ্রলাল স্বন্দংঘাতের মাধ্যমে সেই রোমান্সকেই একটি পরিণতরূপ দিলেন। কিন্তু বঙ্কিমচন্দ্রের ঐতিহাসিক ও ইতিহাসাশ্রয়ী উপন্যাসে, ইতিহাস ও কল্পনার মধ্যে যে সামঞ্জস্য স্থাপিত হয়েছে, দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটকে সেই জাতীয় ভারসাম্য খুব কমই রক্ষিত হয়েছে। আসল কথা, বঙ্কিমচন্দ্র বা রমেশচন্দ্রের মধ্যে একটি ‘গবেষকবৃত্তি’ ছিল, ‘বঙ্গদর্শন’ পত্রিকায় বঙ্কিমচন্দ্র দেশের পক্ষে জাতির পক্ষে ইতিহাসগবেষণার প্রয়োজনীয়তার কথা একাধিকবার নির্দেশ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের ইতিহাসাশ্রয়ী নাটকগুলি তাঁর আদর্শবাদ ও কল্পনাবৃত্তির তৃষ্ণাকেই মূলত পরিভূপ্ত করেছে। বঙ্কিমচন্দ্র-রমেশচন্দ্রের মধ্যে ইতিহাস চিত্রণে যে সংযম ও সতর্কতা আছে, দ্বিজেন্দ্রলাল ভাবাতিশয্যে ও স্বেচ্ছাচারী কল্পনার উদ্দামতায় তা অনেক সময় হারিয়ে ফেলেছেন। তাঁর প্রিয় কবি নবীনচন্দ্রের সঙ্গে এ বিষয়ে তাঁর মিল আছে।

দ্বিজেন্দ্রলালের পরিণত বয়সের নাটকগুলি জোরালো, স্পষ্ট ও মোটা তুলির রচনা। তাই সাধারণ মানবজীবনের স্বাভাবিক রূপ দেখানো মোটেই ফুটে পারে নি। তাঁর চরিত্রগুলির কোনো সাধারণ জীবন নেই, সর্বত্রই তারা এক অসাধারণ ও তীব্র বেগবহুল তরঙ্গের দ্বারা তাড়িত। জীবনের নীচু পর্দায় যে নাটক আছে, তাকে রূপ দেওয়ার মতো সূক্ষ্ম তুলি তাঁর ছিল না। তাঁর সামাজিক নাটকে এই সত্যটি আরও বেশী করে ফুটে উঠেছে—বাঙালী পরিবারের শাস্তময় ধারার মধ্যে অনাবশ্যকভাবে কতকগুলি রোমহর্ষণ ঘটনার সৃষ্টি তিনি করেছেন। সর্বত্রই একটি

শাসকব্রহ্মকারী অতিনাটকীয় আবহাওয়া! দ্বিজেন্দ্রলালের সর্বশেষ নাটক ‘সিংহল-বিজয়’ তাঁর নাট্যাধারার স্বাভাবিক পরিণাম মাত্র। ইতিহাস থেকে কল্পনার দিকেই তিনি ক্রমশ খুঁকে পড়ছিলেন। ‘চন্দ্রগুপ্ত’-ই সর্বপ্রথম রোমান্সের আতিশয্য দেখা যায়। পরবর্তী নাটক ‘সিংহল-বিজয়’ চূড়ান্ত রূপেই রোমান্স। সমুদ্র-পর্বত-অরণ্য-পরিবেষ্টিত ভূভাগ, দুঃসাহসিক সামুদ্রিক অভিযান, আদিম প্রেমের উন্নত আলোড়ন দ্বিজেন্দ্রলালের রোমান্সকে এক অবাধ অবকাশ দিয়েছে। এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে নবযুগের রোমান্টিক চেতনার পথিকৃৎ মধুসূদনকেও সিংহল বিজয়ের কাহিনী প্রলুব্ধ করেছিল। তিনি ১৮৬১ খ্রিষ্টাব্দে ২২শে অগস্ট রাজনারায়ণকে একটি চিঠিতে লিখেছেন: “Now I am fôr your ‘সিংহল বিজয়’; but I have forgotten the story and do not know in what work to find it; kindly enlighten me on the subject,...I like a subject with oceanic and mountain scenery, with sea-voyages, battles and love-adventures. It gives a fellow’s invention such a wide scope.” মধুসূদনের এই পত্রাংশটুকু নাট্যরোমান্স-রচয়িতা দ্বিজেন্দ্রলালের মনোধর্মের উপর আলোকপাত করবে।

দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকগুলি সম্পর্কে আর একটি প্রসঙ্গও উল্লেখযোগ্য। তাঁর নাটকগুলির আতিশয্যস্ফীত অবাস্তব অংশগুলির ফাঁকে ফাঁকে নিজস্ব মতবাদগুলিকে তিনি জোরালোভাবেই বলার চেষ্টা করেছেন। দ্বিপরীতধর্মী চরিত্র সৃষ্টি করে কবি দ্বিজেন্দ্রলাল যেন নিজের মতকেই বিচারবিতর্কের দ্বারা দৃঢ়মূল করার চেষ্টা করেছেন। ‘সীতা’ নাটকে বায়ীকি ও বশিষ্ঠের চরিত্র সৃষ্টি করে প্রেম ও কর্তব্যের দ্বন্দ্ব দেখিয়েছেন। ‘প্রতাপসিংহ’ নাটকের শাক্তসিংহ চরিত্রটির যুক্তিবাদিতা ও বিচার-প্রবণতার সঙ্গে ‘মল্ল’, ‘আলেক্সা’, ‘ত্রিবেণী’ কাব্যের অনেক কবিতায় ভাবগত মাদৃশ্য আছে। ‘মেবার-পতন’ নাটকের মানসী চরিত্র প্রসঙ্গে ‘ত্রিবেণী’ কাব্যের ‘ধর্ম’, ‘স্বর্গ’, জাতীয় কবিতা স্মর্যব্য। ‘বঙ্গনারী’ নাটকের সামাজিক বিতর্কগুলি নানাভাবে রঙ্গ-রসিকতার সঙ্গে তিনি বিজ্ঞপাত্মক কবিতা ও হামির গানের মধ্যে রূপ দিয়েছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিতা ও নাটকের মধ্যে একই মনোজীবনের স্বর ঝঙ্কত হয়েছে। কিন্তু শিল্পোৎকর্ষের দিক থেকে কবিতা যে বিশিষ্ট পর্যায়ে উঠেছিল, প্রচুর সম্ভাবনা সত্ত্বেও নাটক ঠিক সে পর্যায়ে উঠতে পারে নি।

পূর্বেই বলা হয়েছে যে, দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার মধ্যে একটি স্বকীয়তা ও বিশিষ্টতা ছিল। তাই সমকালীন বাংলা সাহিত্যে তাঁর নিজস্ব কলাকৃতির একটি সুস্পষ্ট চিহ্ন আছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের প্রারম্ভলগ্নে হেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্রের প্রভাব ছিল

সর্বাধিক। হেমচন্দ্রের শেষ কাব্যগ্রন্থ ‘দশমহাবিছা’ ও দ্বিজেন্দ্রলালের প্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ প্রথম ভাগ প্রকাশের কাল একই—১৮৮২ খ্রীষ্টাব্দ। এর তিন বছর আগে (১৮৭৯) রঙ্গলাল তাঁর শেষ কাব্যগ্রন্থ ‘কাঞ্চীকাবেরী’ প্রকাশ করেছেন, একই বছরে বিহারীলালেরও কবিজীবনের পরিসমাপ্তি ঘটে। দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের সমৃদ্ধি-পর্বেই নবীনচন্দ্রের বিখ্যাত কাব্যত্রয়ী লেখা হয়েছিল (১৮৮৬-১৮৯৬)। স্তূতরাং একটি অধিক্লাসিক যুগ থেকেই দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের সূত্রপাত। এই যুগের কবিদের প্রতি তাঁর একটি সশ্রদ্ধ মনোভাব ছিল। বিহারীলাল ও তাঁর অহুবর্তীদের আত্মনিষ্ঠ গীতিকাব্যের ধারা বাংলা কাব্যসাহিত্যে ক্রমশ এক নূতন যুগের আবির্ভাব সুনিশ্চিত করে তুলেছিল। রবীন্দ্রনাথ শেবোক্ত ধারাকেই এক অনন্তসাধারণ সৃষ্টি-সাফল্যে মণ্ডিত করেছিলেন। কালাত্মকৃত্যের দিক থেকে রবীন্দ্রসমকালীন হওয়া সত্ত্বেও দ্বিজেন্দ্রলাল এই অধিক্লাসিক ও রোমান্টিক উভয় ধারার ভাবসত্যের ঘারাই লালিত হয়েছেন। তাঁর কবিমানসের বিশিষ্টতার মূলেও এই কালের মনোধর্মই পরিস্ফুট। তবে রবীন্দ্রনাথের মতো আত্মভাবনাময় ‘কল্পবৃদ্ধি’-র উচ্চতম সাধনলীলা তাঁর কাব্যে অহুপস্থিত।

রবীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল একই যুগের মানস-সন্তান, তবু সমকালীন দুজন কবির দৃষ্টিভঙ্গির এই পার্থক্যের কারণ কি, এই জাতীয় প্রশ্ন মোটেই অপ্রাসঙ্গিক নয়। রবীন্দ্রনাথ বিহারীলালের আত্মতন্ময় গীতিধারাটিকেই সূক্ষ্মতর ও বিশুদ্ধ ভাবসাধনার দ্বারা পরিমার্জিত করে ও চূর্লভ কল্পস্বপ্নের আলোকে রঞ্জিত করে বাংলা কাব্যে প্রাণশক্তি সঞ্চার করেছেন। উনিশ শতকের ভাবাদর্শ ও কাব্যরী তাকে অতিক্রম করে রবীন্দ্রনাথ অত্যন্ত সহজেই নিজের ভাষা, নিজের কথা ও নিজের স্বর আবিষ্কার করেন। রবীন্দ্রসমকালীন কবির প্রাধান্য সেই ভাবপ্রোতেই অবগাহন করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যেও এই যুগের আত্মনিষ্ঠ রোমান্টিক গীতিসাধনার স্বর সঞ্চারিত হয়েছে—‘আর্যগাথা’ দ্বিতীয় ভাগের কবিতাগুলিই তার সর্বোত্তম প্রমাণ। কিন্তু এর সঙ্গে তিনি মধুসূদন-হেম-নবীনের অধিক্লাসিক ‘বীরযুগের’ (Heroic age) প্রতিও একটি গভীর আকর্ষণ অহুভব করেছেন। মধুসূদনহেমচন্দ্র-নবীনচন্দ্র ক্লাসিক কাব্যাদর্শকে সমর্থন করেছেন বটে, কিন্তু সেই সঙ্গে রোমান্টিক ভাবাদর্শকেও অঙ্গীকার করেছেন। কিন্তু বিহারীলালের কাব্যে এই রোমান্টিক ভাবধারারই একটি নূতন আদর্শ দেখা গেল। কৃত্রিম-ক্লাসিক পর্বেই কবিদের গীতিকবিতায়ও উঁচু স্বর অলক্ষ্যগোচর নয়। মধুসূদনের গীতিকবিতায় তাঁর ব্যক্তিত্বদয়ের স্পন্দন শোনা গেলেও বিহারীলালের ভাবশিল্পীদের কবিতার মতো সেখানে শান্ত-নির্জন মগ্নমগ্নতা নেই। মধুসূদন আত্মনিষ্ঠ হলেও বিহারীলালের মতো আত্মবিস্মরণ

ছিলেন না। বিজেঞ্জলালের কবিজীবন প্রসঙ্গে উনিশ-শতকীয় রোমান্টিক গীতিকবিতার এই দুটি আদর্শের কথা মনে রাখা উচিত।

বিহারীলালের শিগুরা ‘রোমান্টিক কল্পবৃত্তি’কে (Romantic Imagination) একটি বিশেষ ভাবসত্যে মণ্ডিত করেছিলেন। কল্পনাবৃত্তি তাঁদের কাছে একটি অলৌক ও অবাস্তব মানসবিলাস মাত্র নয়। তাঁদের মতে কল্পবৃত্তি সত্যবিরোধী নয়—রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—“বস্তু হতে সেই মায়া তো সত্যতর।” রোমান্টিক কবিদের কল্পবৃত্তির মূল প্রকৃতিটি নির্দেশ করতে গিয়ে সুপ্রসিদ্ধ সমালোচক বলেছেন : “They believed that the imagination stands in some essential relation to truth and reality, and they were at pains to make their poetry pay attention to them.”<sup>৫</sup> কল্পনার এই সত্যসঙ্ক ও গভীর তাৎপর্য রবীন্দ্রনাথও তাঁর একাধিক সাহিত্যবিষয়ক প্রবন্ধে স্বীকার করেছেন। রবীন্দ্রপূর্ববর্তী বাংলা কাব্যে কল্পবৃত্তির এই বিশেষ রূপটির উপরে তেমন গুরুত্ব আরোপ করা হয় নি। বিহারীলালের কাব্যে কল্পলক্ষ্মীর লীলাবিলাসের ছ-একটি চকিত আভাস আছে মাত্র। মধুসূদন রোমান্টিক, কিন্তু তাঁর কাব্যাদর্শ ভিন্নতর। নবযুগের জীবনাদর্শের মধ্যে যে বিস্ময়রস ছিল, মধুসূদনের জাগ্রতচৈতন্য তাকেই এক বীরোচিত উদাত্ততায় বরণ করে নিয়েছিল। বিজেঞ্জলালের কবিমানসে রবীন্দ্রপূর্ববর্তী যুগের অধর্মান্বিত কবিধর্মের প্রতি আত্মগত্যের সঙ্গে রবীন্দ্রযুগের নূতন ধরনের রোমান্টিক চেতনার আদর্শানুসরণ—প্রায় একই সঙ্গে বিদ্যমান।

তাই রবীন্দ্রানুসারী রোমান্টিক কবিদের সঙ্গে তাঁর মনোধর্মের পাথক্যগুলি পরিস্ফুট হয়েছে। আধ্যাত্মিকতা ও অধরাসৌন্দর্য তাঁর মনে কোনো আবেদন সৃষ্টি করতে পারে নি। তাই প্রকৃতি ও প্রেমের কবিতায় কোনো নিগূঢ় সত্য আবিষ্কার করা তাঁর পক্ষে সম্ভব ছিল না। ‘রোমান্টিক কল্পবৃত্তি’-কে পরিহার করে তিনি তাকে বাস্তবিক সমালোচনার বিষয়ীভূত করেছিলেন। তাই ভাবের দিকে তিনি যেমন অপ্রত্যক্ষ কল্পনার মহোৎসবকে এড়িয়ে চলেছেন, কাব্যরীতির দিকেও তেমনি অতিলালিত্যের সংস্কারকে বর্জন করেছেন। তার বদলে তিনি সাদা চোখে ও যুক্তিবুদ্ধি দিয়ে তাঁর নিজের দেশকালকেই পর্যবেক্ষণ করেছেন। তাঁর হাসির গান ও দেশ-প্রেমমূলক ঐতিহাসিক নাটকগুলি তারই ফসল। তাঁর মন অপেক্ষাকৃত পরিণত বয়সেও রবীন্দ্রস্বলভ ‘স্বদূরের পিয়াদী’ হতে পারে নি, কারণ তাঁর কবিচেতনা কল্পনাস্রবী নয়, বুদ্ধিনির্ভর। তাই তিনি রবীন্দ্রকাব্যের স্বগ্রামী প্রসারের পাশ কাটিয়ে বুদ্ধিনির্ভর কাব্য ও নূতন ধরনের কাব্যরীতি সৃষ্টি করেছিলেন। তাই

কাব্যজীবনের চূড়ান্ত সিদ্ধির লগ্নে বায়রনের প্রশস্তি রচনা করে তিনি তাঁর মানস-লোককেই প্রকাশ করেছেন :

তোমার কবিত্বরাজ্য সমুদ্রের মত ।—তুমি কভু উপহাস  
করিয়াছ ; কভু ব্যঙ্গ ; কভু ঘৃণা ; ফেলিয়াছ বিবাদনিখাস  
কভু ; কভু অহুতাপ ; গম্ভীর গর্জন কভু ; কভু তিরস্কার ;  
আগ্নেয়গিরির মত দ্রবীভূত জ্বালা কভু করেছ উদ্গার ;  
কভু প্রকৃতির উপাসনা, যোড়করে, ক্ষুদ্র বালকের প্রায় ;  
পরের দেশের জন্ত জলিয়াছ কভু তীব্র মর্মবেদনায় ।<sup>৬</sup>

যুক্তিবাদ ( Reasoning ) ও কল্পবৃত্তি ( Imagination )—দুই-ই উনবিংশ শতাব্দীর বাংলা সাহিত্যের প্রধান সম্পদ । সংস্কার-আন্দোলন, তথ্য ও বিচারবুদ্ধির প্রতি বিশ্বাস, পুরাণকে যুক্তির দ্বারা আবিষ্কার করা যেমন এ যুগের বঙ্গসংস্কৃতির একটি বিশেষ ধর্ম, তেমনি অগ্গদিকে কল্পনার আকাশ-বিস্তারী মুক্তিও এই যুগেরই মর্মবাণী । দ্বিজেন্দ্রমানসে উনিশ শতকের এই দ্বিমুখী ভাবধারাই সমন্বিত হয়েছে—রবীন্দ্রনাথসারীদের মতো কল্পচারণার কৈবল্যের মধ্যে তাঁর শিল্পজীবনের সার্থকতা তিনি অনুভব করেন নি । তাই বাংলা দেশের সাহিত্যিকদের মধ্যে বঙ্কিমচন্দ্রকেই তিনি সচেয়ে বেশী শ্রদ্ধা করতেন ।

## ১৪

দ্বিজেন্দ্রলালের জীবিতকালে এবং পরবর্তীকালেও সমালোচক ও সাধারণ পাঠক-মহলে প্রধানত তিনি হাসির গানের কবি হিসাবেই খ্যাতিলাভ করেন । তাঁর সমকালের কোনো কোনো লেখক তাঁর আদর্শে হাসির গান রচনা করার চেষ্টা করেছেন । প্রমথ চৌধুরীর মতো সমালোচকও তাঁকে প্রধানত হাসির গানের কবি হিসাবেই বিচার করেছেন । দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর তাঁর ঐতিহাসিক নাটকগুলি প্রায় পঁচিশ বছর বাংলা রঙ্গমঞ্চে অত্যন্ত জনপ্রিয় ছিল । কিন্তু দ্বিজেন্দ্রলালের সমকালে তাঁর কাব্যপ্রতিভা ও কাব্যরীতি সম্পর্কে বিশেষ কোনো আলোচনা হয় নি বললেই চলে । তাঁকে সে যুগের আলী পাঠক হাসির গানের ও ঐতিহাসিক নাটক রচয়িতা হিসাবেই জানে । অথচ রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলালের কবিজীবনের প্রথম লগ্নেই তাঁর প্রতিভার স্বরূপধর্মটি আবিষ্কার করেছিলেন । দ্বিজেন্দ্রকবিপ্রতিভার ‘লিরিসিজম’ ও ‘স্টাটায়ার’, এই যুগধারা রবীন্দ্রনাথের সমালোচনাতেই সর্বপ্রথম

উদ্ভাসিত হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথের এই সমালোচনা সত্ত্বেও পাঠকসাধারণের দৃষ্টি সেদিকে আকৃষ্ট হয় নি। দ্বিজেন্দ্রলালের জীবিতকালে কার্যোপলক্ষে তিনি যেখানেই গিয়েছেন, সেখানেই তাঁকে তাঁর হাসির গান গাইতে হয়েছে। রঙ্গ-ব্যঙ্গের লঘুস্বর জনসাধারণের মনকে সহজেই আকর্ষণ করেছিল।

বঙ্গভঙ্গের যুগের দেশব্যাপী উত্তেজনার মধ্যে দ্বিজেন্দ্রলালের ঐতিহাসিক নাটক-গুলি দেশোদ্ভোধ ও লোকহিতব্রতের আদর্শকে উজ্জলভাবে ফুটিয়ে তুলেছিল। ঐতিহাসিক রোমান্সের বর্ণময় পটভূমিকায় সেদিনকার বাঙালী দর্শকেরা জাতীয় জীবনের শৈশব-বীৰ্য আত্মতাগের আবেগময় বহুংসবকে হৃদয়ের অকৃত্রিম অভিনন্দনই জানিয়েছিল। স্থলভ কাব্যোচ্ছ্বাস, অতিনাটকীয় ঘটনাসমাবেশ, উচ্চ স্বরে বাঁধা চরিত্রগুলি ও আতিশয্যামণ্ডিত দীর্ঘ সংলাপাংশ—এর কোনোটিকেই তাঁদের অস্বাভাবিক বলে মনে হয় নি। সাময়িক উত্তেজনার হৃদস্পন্দনের তালে তালে তাঁর নাটকগুলি দ্রুতবেগে আবর্তিত হয়েছে। কিন্তু আজ সেদিনের উত্তেজনা অতীত ইতিহাসে পরিণত হয়েছে, দেশকালের অবস্থাও পরিবর্তিত হয়েছে। বর্তমান যুগ প্রধানত সামাজিক নাটক রচনার যুগ। তাই দেশকালের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তাঁর নাটকেরও সেই পূর্বতন চাহিদা আর নেই—বর্তমানকালে নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের খ্যাতিও ম্লান হয়ে এসেছে। হাসির গানের কবি এরও আগে অতীতস্মৃতিতে পর্যবসিত হয়েছেন।

প্রত্যেক কালের এক-একটি নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে। সেই বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে সঙ্গে রুচিবোধেরও তারতম্য ঘটে। এককালের সাময়িক উত্তেজনা যাকে খ্যাতিবিস্তার চূড়ান্ত শিখরে তুলে দেয়, পরবর্তীকাল হয়তো তাকেই অনায়াসে বাতিল করে দেয়। রবীন্দ্রনাথ নিজেই এই রুচিপরিবর্তনের ইতিহাসের বিষয় বলতে গিয়ে একাধিকবার ‘টেনিসনের আসনে কিপলিঙের আধিভাবের’ কথা উল্লেখ করেছেন। দ্বিজেন্দ্রলালের যে ঐতিহাসিক নাটক এককালে অজস্র নরনারীর আশা-আকাজক্ষাকে পরিতৃপ্ত করেছে, কালের হাওয়া পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে তার মূল্য কমে এসেছে। সাম্প্রতিক নাটকের গতিপথই স্বতন্ত্র। তাঁর বহুখ্যাত হাসির গানও একালে পরিত্যক্ত ও অপঠিত। দ্বিজেন্দ্রলালের রবীন্দ্রবিরোধিতাও পরবর্তীকালে তাঁর খ্যাতির অন্তরায় হয়েছিল। রবীন্দ্রবরণের সেই প্রবল উৎসাহেব যুগে দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্যাদর্শের স্বাতন্ত্র্য ও বলিষ্ঠতা বিশেষ কারো দৃষ্টি আকর্ষণ করে নি। তাঁর হুঁহু করে কয়েক মাস পরেই রবীন্দ্রনাথ ‘নোবেল পুরস্কার’ পেয়ে বিশ্ববন্দিত হয়েছেন। রবীন্দ্রজীবনের দ্বিতীয়ার্ধ তাঁর অবিচ্ছিন্ন জয়যাত্রার ইতিহাস। বাংলা কাব্যে নূতন ধরনের কোনো কাব্যাদর্শ তখন আসাও সম্ভব ছিল না।

কাব্যক্ষেত্রে রবীন্দ্রপ্রভাবকে অতিক্রম করার একটি প্রচেষ্টা দ্বিজেন্দ্রজীবনের শেষ দশক থেকেই অধিকতর সুস্পষ্ট হয়ে উঠেছিল। সে প্রচেষ্টা কতদূর সার্থক হয়েছিল তার বিচার বর্তমান আলোচনায় অপ্রাসঙ্গিক। কিন্তু কেউই দ্বিজেন্দ্র-প্রবর্তিত কাব্য-রীতি অগ্রসরণ করেনি। রবীন্দ্রনাথের অসাধারণ প্রভাবের যুগেও দ্বিজেন্দ্রলাল যে মিশ্র-মানস ও তদনুযায়ী ভাষা ও ছন্দ ব্যবহার করেছেন তা বিস্ময়কর। রবিরশ্মির বিস্তার তাঁর কবির্বর্ধ ও কাব্যরীতিকে স্পর্শও করে নি, তাই রবীন্দ্রযুগের অতিললিত কাব্যসংস্কার তাঁর কাব্যচরণকে একেবারে বর্জনই করেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের কাব্য-রীতির অনুগামী নেই, থাকলে হয়তো সে পথে রবীন্দ্রপ্রভাববর্জিত বাংলা কাব্যরীতির আর একটি দিক গড়ে উঠতে পারত। একালের কোনো কোনো কবি কবিতাকে প্রাতিহিক জগতের ক্ষেত্রে নামিয়ে আনতে চান। অর্ধশতাব্দীরও অধিককাল পূর্বে দ্বিজেন্দ্রলাল কবিতাকে গছের ধূসর ধূলির ক্ষেত্রে নামিয়ে এনে এক অভিনব কাব্য-রীতি আবিষ্কার করেছিলেন। পরবর্তীকালের কবিরা সেই পথে অগ্রসর হলে নিঃসন্দেহে বাংলা কাব্যের নূতন সম্ভাবনা সৃষ্টি করতে পারতেন। তুর্ভাগ্যের বিষয় সেই পথে সেদিনের মতো আজও দ্বিজেন্দ্রলাল একক।

বাংলা সাহিত্যে দ্বিজেন্দ্রলালের দান কম নয়। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলালের অথও প্রতাপের নীচে এতকাল চাপা পড়ে ছিলেন। কবি দ্বিজেন্দ্রলালের যথার্থ পরিচয় উদ্ঘাটিত করার সময় আজ এসেছে। মাত্র পঞ্চাশ বছর জীবনকালের মধ্যে তিনি সাহিত্যের যেদিকে যতটুকু দিয়েছেন, তার মধ্যে তাঁর বলিষ্ঠ ব্যক্তিত্বের ছাপ আছে। সাহিত্যিক দ্বিজেন্দ্রলালের প্রধান দান তিনটি—প্রথমত, আপাত-বিরোধী ভাবের মিশ্রণজাত কাব্য ও অভিনব কাব্যরীতি ; দ্বিতীয়ত, হাসির গান ; তৃতীয়ত, অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্ব সমন্বিত ঐতিহাসিক নাটক। এর মধ্যে প্রথমটিতেই তাঁর কবিশক্তির সর্বাধিক পরিচয় পাওয়া যায়। একটি বিশিষ্ট আসনে তিনি চিরকাল প্রতিষ্ঠিত থাকবেন।

দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার মধ্যে বৈচিত্র্য আছে। কিন্তু সেই বৈচিত্র্যের মূলে একটি সমন্বয়সূত্রও লক্ষ্য করা যায়। সেই সূত্রটি হল দ্বিজেন্দ্রমানসের গীতিধর্মিতা। এমনকি তাঁর নাটকগুলির মধ্যেও কবি দ্বিজেন্দ্রলালের বিচিত্র কবিস্বপ্ন ও উদ্ভূসিত হৃদয়াবেগই বর্ণময় হয়ে উঠেছে। দ্বিজেন্দ্রলালের সমস্ত সাহিত্যসাধনার মূলে ছিল গীতিকবির প্রতিভা। এমন কি তাঁর হাসির গানগুলির মধ্যেও গীতিকবির স্বাভাবিক শক্তিই পরিস্ফুট হয়েছে। দ্বিজেন্দ্রপ্রতিভার এই অন্তর্নিহিত ঐক্যটিকে প্রায় অর্ধশতাব্দী পূর্বে একজন কবি-সমালোচক উদ্ঘাটিত করেছিলেন, বিচিত্রপ্রস্টা দ্বিজেন্দ্রলালের প্রতিভার মৌলিক সত্য নির্ণয়ের পক্ষে আজও তার মূল্য অস্বীকার করা যায় না :

“দ্বিজেন্দ্রলাল, প্রধানতঃ সঙ্গীতকবি; এখন বঙ্গসাহিত্যে গীতিকবিতার বা সঙ্গীত-ভাব-সাধক কবিতারই যুগ। বলাবাহুল্য, আমাদের নিরেট গল্পসাহিত্যে পর্যন্ত, আমাদের জাতীয় হৃদয়ের চিরন্তন লক্ষণ-গত ভাবুকতার ‘রং’ ধরিতে আরম্ভ করিয়াছে! দ্বিজেন্দ্র এইরূপ সঙ্গীতকবির হৃদয়টুকু লইয়াই স্বদেশী জীবন-সাধনার কঠিন মৃত্তিকায় অবতরণ করিয়াছিলেন। তিনি অনেকস্থলেই হয়ত জীবনের শক্তবস্তুটাকে ন্যূনাধিক শক্তভাবে ধরিয়া উহার উপরে ভাবের রং ফলাইয়াছেন; আমাদের নাট্যসাহিত্যে, বিশেষতঃ বাঙ্গালীর জাতীয় জীবনের বস্তু-সাধনার ক্ষেত্রেও, বিশিষ্ট মনস্বিতার পরিচয় মূদ্রিত করিতে পারিয়াছেন! কিন্তু ভিতরে দৃষ্টি করিলেই বুঝিবেন, তাঁহার সমস্তই সঙ্গীত-অধিকারের প্রণালী!...নাটকের বাক্যরীতির মধ্যেও, সর্বত্র এমন একটি তীক্ষ্ণদীপ্তি ও স্বল্প-নিঃশ্বাসযুক্ত স্মৃতি আছে যে, সঙ্গীতের আকস্মিকতা দেখাইয়া, মুহূর্তমূর্ত সঙ্কেত বা ক্ষণভঙ্গুর আভাসমাত্র দিয়াই হয়ত উহা ভ্রিয়মাণ হইতে থাকে! কিন্তু এই সমস্ত গুণ বা দোষের কারণেই হয়ত দ্বিজেন্দ্রলাল অপরিহার্যতা লাভ করিয়া সাধারণের হৃদয় জয় করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন।”<sup>৭</sup>

‘সঙ্গীতকবি’ দ্বিজেন্দ্রলালের যথার্থ পরিচয় উদ্ঘাটিত হলে বাংলা সাহিত্যের বিশ্বতপ্রায় একটি মৌলিক শক্তির ক্ষেত্রও নূতনভাবে প্রতিষ্ঠিত হবে। কারণ ব্যক্তিজীবন ও কবিজীবনের এমন সামগ্রিক ঐক্য বাংলা সাহিত্যে খুব বেশী দেখা যায় না। তাঁর ব্যক্তিজীবন ও শিল্পীজীবন যেন একই বিধাতার সৃষ্টি। তাই সাহিত্য তাঁর কাছে শুধু ভাববিলাসের ক্ষেত্র ছিল না, তাঁর ব্যক্তিত্বকেই তিনি কাব্যে প্রতিষ্ঠিত করেছেন। এই জগৎ তাঁর সাহিত্যজীবন ব্যক্তিজীবনের মতোই বলিষ্ঠ, বিশিষ্ট ও স্বতন্ত্র! সাহিত্যের বিচিত্র পরীক্ষা-নিরীক্ষার দিনে দ্বিজেন্দ্রলালের কবিশক্তিকে যথার্থ মর্যাদার আসনে প্রতিষ্ঠিত করে নিজেদেরই লাভবান করার সময় আজ এসেছে।



## পরিশিষ্ট

### ॥ ক ॥ দ্বিজেন্দ্রলালের জীবনের প্রধান প্রধান ঘটনা

১৮৬৩—১২শে জুলাই ( ১২৭০, ৪ঠা শ্রাবণ ) নদীয়া জেলার অন্তর্গত কৃষ্ণনগরে জন্ম হয় ।

১৮৮২—সর্বপ্রথম কাব্যগ্রন্থ ‘আর্যগাথা’ ( প্রথম ভাগ ) প্রকাশ করেন ।

১৮৮৩—হুগলী কলেজ থেকে প্রথম বিভাগে বি-এ পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হন ।

১৮৮৪—প্রেসিডেন্সী কলেজ থেকে ইংরেজিতে দ্বিতীয় স্থান অধিকার করে এম-এ পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হন ।

১৮৮৪-৮৬—বিলাত প্রবাস । লণ্ডনের সিসিটার কলেজ থেকে কৃষিবিজ্ঞান শিক্ষা সম্পূর্ণ করে এফ-আর-এ-এস উপাধি পান এবং সেই সঙ্গে রাজকীয় কৃষি কলেজ ও কৃষিসমিতির সদস্য নির্বাচিত হয়ে যথাক্রমে এম্-আর-এ-সি ও এম্-আর-এস্-এ-ই উপাধি পান ।

বিলাত প্রবাসকালেই একমাত্র ইংরেজি কাব্য ‘দি লিরিকস অব্ ইণ্ড’ প্রকাশিত হয় ( ১৮৮৬ ) ।

এই বছরেরই ২৫শে ডিসেম্বর জরিপ ও রাজস্ব-নিরূপণ শিক্ষার জন্য মধ্যপ্রদেশে যান । কর্মজীবন শুরু হয় ।

১৮৮৭—এপ্রিল মাসে ( ১২৯৪, বৈশাখ ) সুপ্রসিদ্ধ হোমিওপ্যাথিক ডাক্তার প্রতাপচন্দ্র মজুমদারের জ্যেষ্ঠা কন্যা সুরবালা দেবীকে বিবাহ করেন ।

১৮৮৯—‘একঘরে’ নকশা প্রকাশিত হয় ।

১৮৯৩—‘আর্যগাথা’ ( দ্বিতীয় ভাগ ) কাব্যের প্রকাশ ।

১৮৯৫-১৯০২—ব্যঙ্গকাব্য ও প্রহসন রচনার পর্ব । এই সময় ‘কঙ্কি অবতার’, ‘বিরহ’, ‘ত্র্যাহ্মশর্শ’, ‘প্রায়শ্চিত্ত’, প্রহসন এবং ‘হাসির গান’ ও ‘আষাঢ়ে’ কাব্য রচিত হয় । প্রথম নাট্যকাব্য ‘পাষণী’ও এই সময়েই রচিত হয় ( :২০০ ) । এই পর্বের শেষ বছরে ‘মদ্র’ কাব্য প্রকাশিত হয় ।

১৯০৩—২৯শে নভেম্বর কবিপত্নী সুরবালা দেবীর মৃত্যু হয় । এর দু মাস আগে দ্বিতীয় নাট্যকাব্য ‘তারাবাই’ প্রকাশিত হয় ।

১৯০৫—‘পূর্ণিমা-মিলন’ প্রতিষ্ঠা। এই বছরের দোলপূর্ণিমার দিন কবির ৫নং স্কিকিয়া স্ট্রিটের বাসভবনে ‘পূর্ণিমা-মিলনে’র প্রথম অধিবেশন হয়। বঙ্গভঙ্গ আন্দোলনের প্রভাব ও ‘প্রতাপসিংহ’ নাটক রচনা।

১৯০৬-১৯০৭—গয়ায় বদলি হন। এইখানে ‘নূরজাহান’ ও অংশতঃ ‘মেবার-পতন’ রচিত হয়। আচার্য জগদীশচন্দ্রের অহুরোধে ‘আমার দেশ’ রচনা।

এই সময় জেলা-জজ স্থপণ্ডিত লোকেন্দ্রনাথ পালিতের সঙ্গে ঘনিষ্ঠতা হয়। লোকেন্দ্রনাথের সঙ্গে রবীন্দ্রসাহিত্য নিয়ে তাঁর তর্ক-বিতর্ক হয়। রবীন্দ্র-কাব্যের অস্পষ্টতার বিরুদ্ধে প্রকাশভাবে লেখনী ধারণ করেন। ‘কাব্যের অভিব্যক্তি’ ও ‘কাব্যের উপভোগ’ প্রবন্ধদ্বয় প্রকাশিত হয়। ‘আলেখ্য’ কাব্যের প্রকাশ।

১৯০৮-৯—‘নূরজাহান’, ‘মেবার-পতন’, ‘সোরাব-রক্তাম’, ‘সীতা’, ‘সাজাহান’ গ্রন্থের প্রকাশকাল।

রবীন্দ্রকাব্যের বিরুদ্ধে দুর্নীতির অভিযোগ আনেন—‘কাব্যে নীতি’ প্রবন্ধের প্রকাশ।

১৯১১—‘চন্দ্রগুপ্ত’ নাটক ও ‘পুনর্জন্ম’ গ্রন্থসনের প্রকাশ।

১৯১২—সন্ন্যাসরোগের সূত্রপাত। ‘ত্রিবেণী’ কাব্য ও ‘আনন্দবিদায়’ প্যারিডির প্রকাশ।

শারীরিক অপটুতার জগ্গ এক বছর ছুটি নিতে বাধ্য হন। এই সময়ে ‘ভীষ্ম’ ও ‘সিংহল বিজয়’ রচনা করেন। ‘চিন্তা ও কল্পনা’-ও মুদ্রিত করতে শুরু করেন।

১৯১৩—শারীরিক অসুস্থতার জগ্গ অবসর গ্রহণের নির্ধারিত সময়ের পূর্বেই সরকারী চাকুরি থেকে ২২শে মার্চ অবসর গ্রহণ করেন।

‘ভারতবর্ষ’ মাসিক পত্রিকার সম্পাদনা-ভার গ্রহণ করেন।

‘সিংহল বিজয়’ নাটকের পাণ্ডুলিপি সংশোধনকালে সন্ন্যাস যোগে সংজাহীন হন, রোগাক্রান্ত হওয়ায় সাড়ে চার ঘণ্টা পরে মৃত্যু হয় (১৭ই মে, ৩রা জ্যৈষ্ঠ)

## ॥ খ ॥ দ্বিজেন্দ্রলালের রচনাবলী

- ১। আর্থগাথা ( প্রথম ভাগ )। ৫ই মার্চ, ১৮৮২। পৃ: ২১।
- ২। The Lyrics of Ind., London, September, 1886 Pp 79.
- ৩। একঘরে ( নকশা ) ২রা জানুয়ারি ১৮৮২। পৃ: ৩৫।
- ৪। আর্থগাথা ( দ্বিতীয় ভাগ ) ২০শে ফেব্রুয়ারি ১৮৮৪। পৃ: ৬০+৪৬।
- ৫। সমাজবিভ্রাট ও কল্লি-অবতার। ( ২ই সেপ্টেম্বর ১৮৮৫ ) পৃ: ১০৩।
- ৬। বিদ্রহ। ( ১৮৮৭ ) পৃ: ১০২।
- ৭। আষাঢ়ে বা গুটিকতক রহস্যগল্প। ( ডিসেম্বর ১৮৮৯ ) পৃ: ১৪৮।
- ৮। হাসির গান। ( ১৮ই জুলাই ১৯০০ ) পৃ: ৫১।
- ৯। পাষণী। আশ্বিন ১৩০৭ ( ২৫শে সেপ্টেম্বর ১৯০০ ) পৃ: ১২২।
- ১০। ত্রাহম্পর্শ বা স্ত্রী পরিবার। ( ২৩শে ডিসেম্বর ১৯০০ ) পৃ: ২৬।
- ১১। প্রায়শ্চিত্ত। ৫ই মার্চ ১৩০৮ ( ১৯শে জানুয়ারি ১৯০২ ) পৃ: ৯৪।  
[ ক্লাসিক থিয়েটারে 'বহুত আচ্ছা' নামে অভিনীত হয় ]
- ১২। মন্দ্র। ১৯০২ সাল ( ১৯শে সেপ্টেম্বর ১৯০২ ) পৃ: ১০৪।
- ১৩। তারাবাই। ১৩১০ সাল ( ২২শে সেপ্টেম্বর ১৯০৩ )। পৃ: ১৫৬।
- ১৪। প্রতাপসিংহ।? ( ৮ই মে ১৯০৫ ) পৃ: ১৬২।
- ১৫। The Crops of Bengal. Cal. 1906 ( 23 March, Pp 23+184 )
- ১৬। দুর্গাদাস। আশ্বিন ১৩১৩ ( ৫ই নভেম্বর ১৯০৬ )। পৃ: ১৯৪।
- ১৭। আলেক্সা। ১৩১৪ সাল ( ৮ই জুলাই ১৯০৭ )। পৃ: ১১২।
- ১৮। Lessons in English :  
Part I ( 20 December, 1907 ) Pp 7+56  
Part II ( 2 May, 1908 ) Pp 1+68  
Part III ( 20 January, 1909 ) Pp 1+80
- ১৯। নৃজাহান।? ( ১লা মার্চ ১৯০৮ ) পৃ: ১৭৬।
- ২০। সোরাব-কুম্ভাম। ১৩১৫ সাল ( ২৩শে অক্টোবর ১৯০৮ ) পৃ: ২২।
- ২১। সীতা।? ( ৬ই নভেম্বর ১৯০৮ ) পৃ: ১২৮।
- ২২। মেবার-পতন।? ( ২৭শে ডিসেম্বর ১৯০৮ ) পৃ: ১৭১।
- ২৩। মাজাহান।? ( ৮ই আগস্ট ১৯০৯ ) পৃ: ১৬১।
- ২৪। চন্দ্রগুপ্ত।? ( ২৪শে আগস্ট ১৯১১ ) পৃ: ১৬৭।
- ২৫। পুনর্জন্ম।? ( ১৬ই সেপ্টেম্বর ১৯১১ ) পৃ: ৩৭।

- ২৬। পরপারে।? ( ২৮শে আগস্ট ১৯১২ ) পৃ: ১৮১।  
 ২৭। ত্রিবেণী। ২৫শে আশ্বিন ১৩১৯ ( ৫ই সেপ্টেম্বর ১৯১২ ) পৃ: ৮৫+২।  
 ২৮। আনন্দ-বিদায়।? ( ১৬ই নভেম্বর ১৯১২ ) পৃ: ৬৪।

### [ মৃত্যুর পরে প্রকাশিত ]

- ২৯। ভীষ্ম।? ( ৮ই জাম্বুয়ারি ১৯১৪ ) পৃ: ২৩৬।  
 ৩০। কালিদাস ও ভবভূতি। ( ১০ই আগস্ট ১৯১৫ ) পৃ: ১৬৯।  
 ৩১। গান। ১লা আশ্বিন ১৩২২ ( ২রা অক্টোবর ১৯১৫ ) পৃ: ১৯৯।  
 ৩২। সিংহল বিজয়। ২৩শে আশ্বিন ১৩২২ ( ১৩ই অক্টোবর ১৯১৫ )  
 পৃ: ২৩৬।

৩৩। বঙ্গনারী। ( ১০ই এপ্রিল ১৯১৬ ) পৃ: ১৪১।

দ্বিজেন্দ্র-গ্রন্থাবলী। বঙ্গীয়-সাহিত্য-পরিষদ:

১ম ভাগ ( কবিতা ও গান ) আশ্বিন ১৩৫৩ ( ইং .১৯৪৬ ) পৃ: ৭৩৬।

সূচী: আর্থগাথা, ১ম-২য় ভাগ; আষাঢ়ে; হামির গান; মঙ্গ;

আলেখ্য; ত্রিবেণী; গান; The Lyrics of Ind.

[ ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'সাহিত্য-সাধক-চরিত মানা' বই খণ্ডের ৬৯ নং গ্রন্থের অনুসরণে তালিকাটি প্রস্তুত হয়েছে। ]

দ্বিজেন্দ্রলালের কিছু কিছু রচনা বিভিন্ন পত্র পত্রিকায় ছড়িয়ে আছে। বঙ্গমতী সাহিত্য মন্দির থেকে চার খণ্ড তাঁর রচনাবলী প্রকাশিত হয়। তাঁর কাব্য ও নাটক ছাড়া পত্র-পত্রিকায় বিক্ষিপ্ত কিছু কিছু গল্পরচনা বঙ্গমতী সংস্করণের দ্বিজেন্দ্র-গ্রন্থাবলীতে সংগৃহীত হয়েছে। বঙ্গমতী সংস্করণের দ্বিজেন্দ্র-গ্রন্থাবলীতে নিম্নোক্ত রচনাগুলি আছে:

- ১ম ভাগ: মাজাহান; সিংহল-বিজয়; মোরার কুস্তম; সীতা; পরপারে; কালিদাস ও ভবভূতি; আর্থগাথা ( ১ম ভাগ ); হামির গান।  
 ২য় ভাগ: রানা প্রতাপসিংহ; চন্দ্রগুপ্ত; বঙ্গনারী; কঙ্কি-অবতার; বিরহ; চিন্তা ও কল্পনা ( প্রেম কি উন্নততা, নূতন ও পুরাতন, ইংরাজী ও বাঙ্গালা পোষাক, ইংরাজী ও হিন্দু সঙ্গীত, জাতিভেদ, মানভিক্ষা, উপমা, বাঙ্গালার বঙ্গভূমি, গল্পের নমুনা, গোরার সমালোচনা, বক্তৃতার সমালোচনা, নবীনচন্দ্র, বক্তৃতার নমুনা, খুন্সারি ছড়া।); আর্থগাথা ( দ্বিতীয় ভাগ ); আনন্দ-বিদায়।

৩য় ভাগ : দুর্গাদাস ; তারাবাই ; জাহাঙ্গীর ; পাবাণী ; জিবেণী ; আবাড়ে ; একঘরে ;  
হরিপদর ধ্বংস-শিক্ষা ; ছত্র-মহিমা ; ভারতবর্ষের নৃত্যনা ; বিলাতের  
পত্র ।

৪র্থ ভাগ : ভীষ্ম ; নৃজাহান ; পুনর্জন্ম ; মেবার-পতন ; প্রায়শ্চিত্ত ; আলোখা ;  
মন্ত্র ; গান ।

স্বতন্ত্র গ্রন্থ হিসাবে বা গ্রন্থাবলীর মধ্যে প্রকাশিত হয় নি এমন কতকগুলি  
( যতগুলির সম্বন্ধান পাওয়া গিয়েছে ) রচনার একটি তালিকা দেওয়া হল :

১২৮২, চৈত্র ... আর্ঘদর্শন ... বাগ্মী ও সংবাদপত্র

১২৯০, ভাদ্র ... নব্যভারত ... হৃদয় ও মন

১৩০২, কার্তিক ... ভারতী ... মানভিক্ষা

১৩০৪, কার্তিক ... জন্মভূমি ( পৃ: ৩৩৫-৩৮ ) ... জীবনী ( স্বরচিত )

১৩১০, অগ্রহায়ণ ... সাহিত্য ... কীর্তন

১৩১৩, আশ্বিন ... সাহিত্য ... একটি পুরাতন মাঝির গান

( আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা )

১৩১৩, কার্তিক ... প্রবাসী ... কাব্যের অভিব্যক্তি

১৩১৪, মাঘ ... বঙ্গদর্শন ... কাব্যের উপভোগ

১৩১৫, আষাঢ় ... সাহিত্য ... বিষয় সমগ্রা

১৩১৬, জ্যৈষ্ঠ ... সাহিত্য ... কাব্যে নীতি

১৩১৬, মাঘ ... বঙ্গদর্শন ... মোহিনী ( গল্প )

১৩১৭, শ্রাবণ ... নাট্য-মন্দির ... আমার নাট্যজীবনের আরম্ভ

১৩১৭, ভাদ্র ... নাট্য-মন্দির ... অভিনেতার কর্তব্য

১৩১৭, পৌষ ... নব্যভারত ... সাহিত্যে আবর্জনা

১৩১৮, শ্রাবণ ... নব্যভারত ... টাকের জয়

ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর গ্রন্থে ( সাহিত্য-সাধক-চরিতমালা বর্ষ খণ্ড, ৬২নং  
গ্রন্থ ) ১২৯০ সালের ‘শক্তি’ পত্রিকায় বিজ্ঞপ্তিরূপে ‘নেতা ও নেতৃত্ব’ প্রবন্ধের কথা  
উল্লেখ করেছেন । প্রমাণস্বরূপ পাদটীকায় ১৮৮৩ সনের ২৮শে অক্টোবরে দেওঘরের  
‘সুরভি’-সম্পাদক যোগীন্দ্রনাথ বসুকে লেখা বিজ্ঞপ্তিমালায় একটি পত্রাংশ উদ্ধৃত  
করেছেন ।

‘বিজ্ঞপ্তি’-মালায় অনেকগুলি পত্র ও পত্রাংশ দেবকুমার রায়চৌধুরীর ‘বিজ্ঞপ্তিমালা’  
গ্রন্থে উদ্ধৃত হয়েছে । ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ও রাজনারায়ণ বসু ও তাঁর  
পুত্র যোগীন্দ্রনাথ বসুকে লেখা বিজ্ঞপ্তিমালায় ছাখানি চিঠি প্রকাশ করেন ( সাহিত্য-

পরিষৎ পত্রিকা ৩য়-৪র্থ সংখ্যা, ১৩৫১)। দ্বিজেন্দ্রলালের মৃত্যুর পর ‘ভিখারীর গান’ (সঙ্কল, কাতিক ১৩২১), ‘অপ্রকাশিত কবিতা’ (সচিত্র শিশির, ১৯২৪) ‘দিনার লহরী’ (মাসিক বসন্তমতী, ভাদ্র ১৩৪৩) প্রকাশিত হয়।

দেবকুমার রায়চৌধুরীর ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ গ্রন্থ থেকে (দ্বি-সং ১৩২৮) দ্বিজেন্দ্রলালের কয়েকটি রচনার অহুসঙ্কান পাওয়া যায়। উক্ত গ্রন্থের ৬০০-৬০৩ পৃষ্ঠায় তিনি ‘অবরোধ প্রথা’ নামে দ্বিজেন্দ্রলালের একটি অসম্পূর্ণ প্রবন্ধ উদ্ধার করেছেন। হরেন্দ্রলাল রায় সম্পাদিত ‘নবপ্রভা’ পত্রিকায় স্বামী উত্তমানন্দ বস্কিমচন্দ্রের ‘কৃষ্ণচরিত্র’ আলোচনা প্রসঙ্গে শ্রীকৃষ্ণের জীবনী ও লীলা সম্পর্কে নানা বিরুদ্ধ মন্তব্য করেন। দ্বিজেন্দ্রলাল পত্রাকারে তার একটি প্রতিবাদ-প্রবন্ধ লিখেছিলেন। (দেবকুমার রায়চৌধুরী ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ গ্রন্থের ৬১৫-৬১৮ দ্রষ্টব্য।) এগুলি ছাড়া উক্ত গ্রন্থের ২৬৮ ও ২৭১ পৃষ্ঠায় যথাক্রমে গিরিশচন্দ্র শর্মা (দ্বিজেন্দ্রলালের শালিকাপতি) ও রবীন্দ্রনাথকে লেখা দুটি কোতুককবিতা সঙ্কলিত হয়েছে। কর্মাস্থেষী জৈনক আত্মীয়ের কাজের জন্য হুপারিশ করে তিনি রবীন্দ্রনাথকে যে কবিতায় চিঠি লিখেছিলেন তার প্রথম স্তবক থেকেই পত্রটির কোতুকরস উপলব্ধি করা যায় :

শুনছি নাকি মশায়ের কাছে  
অনেক চাকরি খালি আছে,—  
দশ-বিশ টাকা মাত্র মাইনে।  
দু-একটা কি আমরা পাইনে।

(দ্বিজেন্দ্রলাল, পৃ: ২৭১)

## নির্ঘণ্ট

অক্ষয়কুমার দত্ত—২, ৩  
 অক্ষয়কুমার বড়াল—৬৮, ৬৯, ৯৫,  
 ১২৯, ১৪৫, ৩৯৬  
 অজিতকুমার ঘোষ—২২১, ২৭০, ২৭৮,  
 ১৮২, ১৮৯, ২১১  
 অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়—৫৬, ৩৭২,  
 ৪২২  
 অষ্টৈতপ্রভু—১  
 অমূল্যচরণ বিজ্ঞানভূষণ—২৭  
 অমৃতবাজার পত্রিকা—৩৩  
 অমৃতলাল বসু—২০, ১৮৩, ১৮৪,  
 ১৯৬, ১৯৭, ২১০  
 অশ্বিনীকুমার—৫৫  
 আইরিশ মেলোডিজ—৮১, ৯৩,  
 ৯৮  
 আচার্য জগদীশচন্দ্র—৫৯, ৩৩৭  
 আত্মজীবনচরিত—২, ৩৪, ৪১  
 আনন্দমঠ ( বঙ্কিমচন্দ্র )—৩৭  
 আনন্দমোহন বসু—৩৩  
 আয়লগু—৯২  
 আর্থ ও অনার্থ ( নাটিকা )—৪০  
 আর্থদর্শন—৬, ৩৩  
 আশুতোষ ভট্টাচার্য—২২০  
 অ্যারিস্টোফিনিস—৪৭  
 ইণ্ডিয়ান নেশান ( পত্রিকা )—৫৩

ইনগোল্ডসবি—১০৩, ১০৪, ১০৬  
 ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী—৯৩  
 ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—৭০, ২০২, ২০৭  
 ইলবার্ট বিল—৩৩  
 ইস্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানি—৩১  
 ঈশ্বর গুপ্ত—৬৭, ৭০, ১৯৯, ২০৬  
 ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগর—২, ৩, ৪, ২৫,  
 ১৭৯  
 উইলিয়ম শার্প—১৭৪  
 উমেশচন্দ্র মিত্র—১৭৯  
 এডুইন আর্নল্ড—৮  
 ওমর খৈয়াম—৯৪  
 ওয়ার্ডসওয়ার্থ—৭৮, ১৭৩  
 কলিকাতা ইভনিং ক্লাব—২৬  
 কার্তিকেয়চন্দ্র রায়—১, ২, ৩, ৩৪,  
 ৩৬  
 কামিনী রায়—৬৬  
 কালীপ্রসন্ন কাব্যবিশারদ—২৪, ৭১,  
 ২০৩  
 কালীপ্রসন্ন সিংহ—১৭৯  
 ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’ ( গ্রন্থন )—১০১  
 কীটস—১  
 কুরুক্ষেত্র ( নবীনচন্দ্র )—৩৮  
 কেশরী ( পত্রিকা )—৫৪

কেশবচন্দ্র সেন—৩৬, ৩৮, ৩৯, ৪১,

৪৩

কৈলাসচন্দ্র বসু ( ডাঃ )—২০

কৃষ্ণকুমার মিত্র—৫২

কৃষ্ণ-চরিত ( বঙ্কিমচন্দ্র )—৩৮

কৃষ্ণনগর—১-৪, ৫, ৯, ১২, ৪১,

৪২, ৪৫

ক্ষিতীশ বংশাঙ্গলী চরিত—২

ক্ষীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞানবিনোদ—২৩, ২১০,

২১১, ২৩১, ২৪৪, ২৪৫, ২৪৬,

৪১০-২১, ৪২৭

গিরীন্দ্রমোহিনী দাসী—৬৫

গিরিশচন্দ্র ( নাট্যকার )—২০, ২৩,

১৮২, ১৮৩, ১৯৭, ২০৯, ২১৩,

২৪৫, ২৯৮, ২৯৯, ৩০৭, ৩৪৮,

৪২০, ৪২৭

গিরিশচন্দ্র বসু ( অধ্যক্ষ )—৭, ২০,

২১

গীতমঞ্জরী—২

গুরুদাস চট্টোপাধ্যায়—২৬, ২৭

গুরুদাস বন্দ্যোপাধ্যায়—২৭

গোবিন্দচন্দ্র দাস ( কবি )—৬৭, ১২৯,

১৩০

.....কুঙ্কুম ( কাব্য )—১২৯

গ্যারিবল্ডি—৪৩

‘গ্রন্থকার’ ( গ্রন্থসন )—৯

চন্দ্রনাথ বসু—৩৯, ৪০

চান্দর নিবারণী সভা—৪৫

চিত্তরঞ্জন দাস—৭২

‘ছত্রপতি’ ( গিরিশচন্দ্র )—৫৬

‘ছত্রপতি শিবাজী’ ( সত্যচরণ শাজী )—

৫৬

ছুচ্ছন্দরী বধ ( কাব্য )—৭০

জয়শঙ্করপ্রসাদ ( হিন্দী নাট্যকার )—

৪২৭, ৪২৮-৪৩১

জলধর সেন—২৭

জ্ঞানেন্দ্রলাল রায়—৩, ৪, ৫, ৬, ১২, ১৬,

৪২

জিতেন্দ্রনাথ মজুমদার—২০

জ্যোতিবিন্দ্রনাথ ঠাকুর—২১, ৩২, ৩৩,

৩৭, ৯৪, ১৮১, ২১০, ২৪৪, ২৪৫,

২৪৬

ঝামাপুকুর লেন—১৯

টাউন হল—২৭, ২৮, ৪৬

টেনিসন—১, ১৭৪, ৪৪৫

ডন মোসাইটি—৫৩

ডারউইন—৫০

তত্ত্ববোধিনী ( পত্রিকা )—৪০

তিলক—৫৪

দয়ানন্দ সরস্বতী—৩৯

দামোদর মুখোপাধ্যায়—২০

দিলীপকুমার রায়—২, ৫, ৪৮, ১২০,

১৪৬, ১৬৯, ১৭৩, ২৬১, ৩৯১,

৪১৬

দীনবন্ধু মিত্র—২, ৩, ৪, ২০, ১৭৯,

১৮০, ২০১..

দীপবংশ—২৯৩

দেবী চৌধুরাণী ( বঙ্কিমচন্দ্র )—৩৪



দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর—৩২, ৩৫, ৩৬, ৩৭,

৩৮

দেবেন্দ্রনাথ সেন—৬৪-৬৫, ১২৮-১২৯,

১৪৫

দেবকুমার বায় চৌধুরী ( দ্বিজেন্দ্র

জীবনীকার )—১৯, ২১, ২৫, ২৭,

২৯, ৪৬, ৪৯, ৫৭, ৫৮, ৫৯, ৮৩,

১২২, ২১৪, ৫৮, ৩৭৯, ৩৮৮,

৩৮৭, ৪০১

দ্বারকানাথ গঙ্গোপাধ্যায়—৩৩

দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর—১৬৫, ১৬৬

দ্বিজেন্দ্রলাল

‘অদল বদল’—১০০

‘আগন্তুক’—১১৯

আনন্দবিদ্যায়—২৪, ২৫, ২৭, ১৮৫,

১২৪-১২৬, ৩৮৬-৩৮৮, ৩৯৩,

৪০৪

‘আমরা ও তোমরা’—১০৯

‘আমার জন্মভূমি’—৫৯

আর্যগাথা ( ১ম ভাগ )—৬, ৭, ৮,

১৩ ১৫, ২২, ৭৩, ৭৪-৮১, ৮২,

৮৫-৮৬, ৯৩, ১৪৭, ১৪৮, ১৯৬,

৩৪৪, ৩৫৬, ৪৩২, ৪৪২

আর্যগাথা ( ২য় ভাগ )—১৩-১৫,

১৭, ২৪, ৪৪, ৮১, ৮৫-৯৮,

৯৯, ১১২, ১১৩, ১১৭, ১১৯,

১২১, ১২৬, ১২৮, ১৪৬, ১৭৪,

১৭৬, ১৯৬, ৩৩৬, ৩৪৪, ৩৭৮,

৪৩২-৪৩৩, ৪৩৪, ৪৪২

‘আমার দেশ’—২১, ৫৯

‘আমরা বিলাতফর্তী ক’ ভাই’—৪৫,

৪৬, ১০৮

আলেখ্য—২২, ৭৩, ৮৭, ১১২,

১২৬-১৩৪, ১৩৫, ১৪৬, ১৫৮,

১৬০, ১৬৪, ১৭০, ৩৯০, ৪৩৫,

৪৪১

আষাঢ়ে—১৫, ১৭, ১৮, ২৪, ৪৭,

৭৩, ৯৯-১০৬, ১১২, ১১৩, ১১৫,

১৩২, ১৪৩, ১৪৬, ১৪৯-১৫২,

১৫৫, ১৬৪-১৬৬, ১৮৫, ৪৩৪,

‘আহ্বান’—১৩৬

‘ইরাণ দেশের কাজী’—২১, ৪১০

‘উৎসর্গ’—৮৬

‘উদ্বোধন’—১১৮, ১৫৭

‘উষা’—১৩৮

একঘরে—১১-১৩, ৪২-৪৪, ৯৮, ১৮৫,

৪৩৩

‘এটা নয় ফলার ভোজের নিমন্ত্রণ’—

২০

‘এস এস বঁধু’—১০৯

‘এস্রাজ’—১৩৬

‘কটি নবকুল কামিনী’—৪৫

‘কলিয়জ্ঞ’—৪৮, ১০২, ১৫২, ১৬৫,

১৬৬

কঙ্কি অবতার—১৫, ১৮, ৪৪, ১৪৯,

১৮৫-১৮৬, ২১৪, ৩৮৯, ৪৩৪

‘কবি’—১৪৭, ১৬১

- ‘কর্ণ বিমর্দন কাহিনী’—১০২, ১৫২-১৫৩ ‘তটিনী’—৭৭  
 ‘কাঁদিবে কি স্নেহময়ি’—৭৭ ‘তা সে হবে কেন’—৪২  
 ‘কাব্যের অভিব্যক্তি’—৩৮১-৩৮২ ‘তাজমহল’—১১৪, ১২১, ১২৪, ১৫৬  
 ‘কাব্যে নীতি’—৩৮৪-৩৮৬ ‘তানসেন-বিক্রমাদিত্য সংবাদ’—১০৬  
 ‘কার দোষ’—১১২ ‘তোমরা ও আমরা’—১০২  
 কালিদাস ও ভবভূতি—৩৫৩, ৩৫৭-৩৬৭, দ্রোহস্পর্শ—১৫, ১৮, ৪৫, ১৮৫,  
 ৩২৩ ১৮৮  
 ‘কালোরূপ’—১০৬-১০৭ দ্রিবেণী—২২, ৭৪, ৮৭, ১১৩, ১২৫,  
 ‘কুসুম কটক’—১১৮ ১২৬, ১৩৪-১৪০, ১৫৮, ১৬১, ১৭৭,  
 ‘কেরাণী’—১০০, ১৬৪-১৬৫, ১৭১-১৭২, ৩৮২ ৪৩৫, ৪৭৭, ৪৪১  
 ‘কোঁকিল’—১৩৮ দশপদী কবিতা—১৩৭, ১৩৯, ১৬১  
 ‘কুম্ভ-রাধিকা সংবাদ’—১০৬, ১০৭ ‘দাঁড়াও’—১১৭  
 ‘গুরু গোবিন্দ’—৮০ দি লিরিকস অব ইণ্ড—৮, ২২, ৩৫, ৭৩,  
 ‘ঘুমন্ত শিশু’—১২৬ ৮১-৮৫, ৪৩২  
 ‘চণ্ডীচরণ’—৪২, ১৭১ দুর্গাদাস—২, ৫৮, ২৪৮, ২৫২-২৫৬,  
 চন্দ্রশেখর—২৪৮, ২৪৯, ২৮৬-২৯২, ৩১৮, ৩৪৯, ৪৪০  
 ৩২৮, ৪৪১ ‘দুর্ভাসা’—১০৬, ১০৭, ৩৪২  
 ‘চম্পটির দল আমরা সব’—৪৫, ১০৮ ‘দেওঘরে সন্ধ্যা’—৬, ৭৪  
 ‘চাষার বিরহ’—১১১ ‘ধনধাত্তে পুষ্পে ভরা’—৬০, ৩৫০  
 চিন্তা ও কল্পনা (প্রবন্ধ সম্বলন)— ‘নর্তকী’—১৬১  
 ৩৬৮-৩৭৭ ‘নবকুলকামিনী’—১০৮  
 ‘চুষন’—১৩৮ ‘নন্দলাল’—৫০, ১০৮  
 ‘জীবন পথের নবীন পাছ’—১১২ ‘নববধূ’—১২২, ১৪৮, ১৫৭  
 ‘ডেপুটি-কাহিনী’—৪৮, ১০৩ ‘নসীরাম পালের বক্তৃতা’—১০২  
 তারাবাই—১৫, ১৮, ৪১, ২৩৬-২৩৯, ‘নীহার’—৭৬  
 ২৪৩, ২৪৮, ৩০৮, ৩১০, ৩২৫, ‘নৃতন কিছু কর’—৪৫  
 ৩৪৮ ‘নৃতন মাতা’—১২৬-১২৭

নুরজাহান—৫৮, ২৪৮, ২৫৬, ২৬২-২৭৩,  
৩১৯, ৩২১, ৩২২, ৩৬

‘নেতা’—১৩২

‘পতিতোদ্ধারিণী গঞ্জে’—৫৯, ৪১৪

পরপারে—২৩, ১২২, ২১৪, ২৯৭ ৩০০,  
৩০১-৩০৪, ৩১৯

পাষাণী—১৫, ১৮, ২৩, ৪১, ১২৩,  
২০৯, ২১০, ২১২-২২২, ৩১০,  
৩৯১, ৩৯৪, ৪৩৩, ৪৩৪, ৪৩৯

‘পুত্রকন্তার বিবাদ’—১২৬, ১২৭

পুনর্জন্ম—১৮৫, ১৯২-১৯৪, ১৯৭,  
১৯৯, ৪৩৯

‘প্রকৃতি স্তোত্র’—৭৫

প্রতাপসিংহ—২২, ৫৮, ৫৯, ৮০,  
২০৯, ২৪৮-২৫২, ২৫৩, ২৫৬-২৫৮  
৩৩৪, ৩৪৯, ৪৩৯, ৪৪০, ৪৪১

‘প্রথম চূষন’—১৩৮

‘প্রবাসে’—১৩৯

প্রায়শ্চিত্ত—১৫, ১৮, ২২, ৪৫, ৪৬,  
১৮৫, ১৮৯-১৯২

‘প্রেম’—১৩৮

‘কিরিয়ে দাঁও’—১৩৫

বঙ্গনারী—২৩, ২৯৭, ৩০১, ৩০৪ ৩০৫,  
৪৪১

‘বদলে গেল মতটা’—৪৯, ৫০, ১০৮,  
১১০

‘বনপ্রবাহিনী নদী’—১৪৮

‘বলি ত হাসব না’—১৩৭

‘বাইরণের উদ্দেশ্য’—১৫৬, ৪৪৪

‘বাঙালী মহিমা’—১০২

‘বিপ্লবীক’—১২৬, ১২৭, ১২৮, ১৬০

‘বিবাহযাত্রী’—১৩২

বিরহ—১৫, ১৮, ২২, ২৪, ১৮৫, ১৮৬,  
১৮৭, ৩৭৮, ৪৩৪

বিলাতি গানের অনুবাদ—৯১-৯৮

বিলাত-প্রবাসী—৬, ১০, ৪৩, ৩৫৩-  
৩৫৭

‘ভক্ত’—১৩২, ১৬১

‘ভট্টপন্নীতে সভা’—৪৭, ১০২, ১০৩

‘ভারতবর্ষ’—২৮, ৫৯, ৬০, ৯৪

ভীষ্ম—২৩, ২১২, ২১৩, ২৩০-২৩৬,  
৩০৮, ৩১০, ৩২৫, ৩৪৮-৩৪৯

‘মুগ্ধপ’—১৩২

মল্ল—১৪, ১৮, ২৪, ৭৩, ১১২-১২৫,  
১২৭, ১২৮, ১৩২, ১৩৪, ১৩৫,  
১৪৬, ১৫৫, ১৫৭, ১৬৩, ১৬৮,  
১৬৯, ১৭২-১৭৩, ১৭৬, ১৭৭, ২১৫,  
৩৭৮, ৩৯০, ৪০৩, ৪৩৪, ৪৩৫,  
৪৩৭

‘মাতৃহারা’—১২৬, ১২৭

মেবার-পতন—২২, ৫৮, ২৪৮, ২৫৬-২৬২,  
৩১৬-৩১৭, ৩৪৯-৩৫০, ৪৩৭, ৪৪০

‘মেবার পাহাড়’—৬০, ৩৪৯-৩৫০

‘রমণীর স্মৃতি’—১৩৭

‘রাখাল বালক’—১৩২

‘রাজা’—১৩২, ১৬১

‘রাজা নবকৃষ্ণ রায়ের সমস্তা’—৪৮, ১০১

‘রাধার প্রতি কৃষ্ণ’—১২২, ১২৩,  
১৫৭

‘রাম-বনবাস’—১০৬

‘রূপকত্রয়’—১৩৬

‘রূপসী’—১৩৮

‘শুকদেব’—১০২

‘শ্রীহরি গোস্বামী’—৪৭, ১০২

সাজাহান—৫৮, ২৪৮, ২৫৪, ২৭৩-  
২৮৬, ৩১৭, ৩২২, ৩২৬, ৩৫০-  
৩৫১, ৪৪০

‘সত্যযুগ’—১৩৩, ১৫২, ১৬৩, ১৭০

‘সন্দেশ’—২০৭

‘সমুদ্র’—১৩৪

‘সমুদ্রের প্রতি’—১১৪, ১২৪, ১৭৬,  
৩২০

‘সাধে কি বাবা বলি’—২১

‘সাধের বীণা’—২৪

‘সিরাজদ্দৌলা’—১৩২

সিংহল-বিজয়—১৪২, ২৪৮-২৪৯,  
২৮৬, ২৯২-২৯৭, ৩১২, ৪৪১

সীতা—২৩, ২১৩, ২১৫, ২২২-২৩০,  
৩১০, ৩১১, ৩১৩, ৩২৫, ৩৪৮,  
৪৩৯

‘সুখমুত্তা’—১২১, ১২৪, ১৭৩

‘সুন্দরী’—১৩৮

‘সুন্দরী কে?’—১৩৭

‘সোনা আমার মানিক আমার’—১১৯

‘সোনার স্বপ্ন’—১৩৫, ১৩৬

সোরাব-কুম্ভাম—২১২, ২১৩, ২৩৯-২৭৮, ৩৪৯

‘স্ত্রীর উমেদার’—১৭৩

‘স্বপ্নভঙ্গ’—১১৬

‘স্মৃতি’—১৩৫

‘হৃতভাগ্য’—১২৬, ১২৭

‘হরিনাথের শ্বশুরবাড়ী যাত্রা’—১০১,  
১৬৪, ১৬৫, ১৭১, ১৭৩

হামির গান—১২, ১৪, ১৮, ২০, ৪৯,  
৫০, ৭৩, ৯৯, ১০৫-১১২, ১১৩,  
১১৫, ১৩২, ১৫৫, ১৬৪,  
১৬৫, ১৬৬, ১৮২, ৩৯৮, ৪১৭,  
৪৩৪

‘হিন্দু’—৪৯

‘হিমালয়দর্শন’—১১৪, ১১৫, ১২৪, ১৫৭,  
১৭৬

‘হৃদ’—৭৭

নগেন্দ্রনাথ ঘোষ ( অধ্যক্ষ )—৫৩

নগেন্দ্রনাথ বসু—২০

নজরুল ইসলাম—৭২, ৪১৭

নন্দকুমার চৌধুরী লেন—১৯

নবকৃষ্ণ খোষ—( দ্বিজেন্দ্র জীবনীকার )  
৬০, ৮৩, ৯৪, ১৮৫, ১৮৯, ২১৮,  
২৩০, ২৪০, ২৪৯, ২৫৪, ৩০৩,  
৩৩১

নবগোপাল মিত্র—৩২

‘নবজীবন’ ( অমৃতলাল )—৫৭

নবজীবন ( পত্রিকা )—৩৯, ৪০

নবীনচন্দ্র সেন—৪, ৩০, ৩২১, ৪৪২

নব্যভারত—৩, ৬, ১৩, ১৬, ৪২

নাট্যমন্দির—৬, ৮, ৯, ১৮, ৩০,

৭৪, ১০৩, ২০৯, ৩০৬

নিউ ইণ্ডিয়া ( পত্রিকা )—৫৪

নিশিকান্ত বহু রায় ( নাট্যকার )—

৪২২-৪২৩

নীলদর্পণ ( দীনবন্ধু )—২, ৩১

গ্লাশনাল কাউন্সিল অব এডুকেশন

—৫৩

গ্লাশনাল ( পত্রিকা )—৩২

পতাকা ( পত্রিকা )—৫, ৬

পরমহংসদেব—৩৭

পাগল ঠাকুর—৪১

পাঁচকড়ি বন্দোপাধ্যায়—২১, ২৭,

১০৮

পি. আর. সেন—৩৩৪

পুরাতন ভৃত্য ( রবীন্দ্রনাথ )—২০

পূর্ণিমা-মিলন—১২, ২০, ২১, ৩৭৮,

৪০৩

প্যারীমোহন সেন—৩৬

প্রচার ( পত্রিকা )—৩২, ৪০

প্রবোধচন্দ্র সেন—৫০, ১৪৬, ১৪৮,

১৬১, ১৬২

প্রতাপচন্দ্র মজুমদার—১২, ৪২

প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ( রবীন্দ্র

জীবনীকার )—৩২, ৪০, ৩৭৮,

৩৭৯, ৩৮০, ৩৮৪, ৩৮৬

প্রভাস ( নবীনচন্দ্র )—৩৮

প্রমথ চৌধুরী—৪, ৭২, ১৭০, ২০৪, ২০৫,

৩৮৭, ৩৯৩, ৪০৫-৪০৭

প্রমথনাথ বিশী—১৫, ১১৩, ১৪৬, ১৮২

প্রমথনাথ রায়চৌধুরী—২০, ৭২,

৪০২-৪০৩

প্রসন্নময়ী দেবী—১

ফিটজ্জিরাড—২৪

ফেডারেশন হল—৫১

ফ্যানি ব্রাউন—১

ফ্রেগুস ড্রামাটিক ক্লাব—২৬

বঙ্গদর্শন ( পত্রিকা )—৩৮, ৫২, ১০১,

১১৭, ১৮৩, ৩৮২, ৩৯৩

বঙ্গবাসী ( পত্রিকা )—২৪, ৭০,

২০২

বঙ্গলক্ষ্মীর ব্রতকথা ( বামেন্দ্রহন্দর )—

৫২

বঙ্গের অঙ্গচ্ছেদ ( নাটক )—৫৭

বঙ্কিমচন্দ্র—৩, ১৪, ২৪, ২৫, ৩৪, ৩৮,

৪০, ৮০, ১৬৯, ১৮০, ১৮২, ২০১,

২০২, ২০৭, ৪৪০, ৪৪৪

বরদাপ্রসন্ন দাসগুপ্ত ( নাট্যকার )—

৪২৩

‘বন্দেমাতরম’ ( পত্রিকা )—৫৪

বরিশাল সম্মেলন—৫৩

বান্ধব ( পত্রিকা )—৬

বানিস—১৭৩

বার্নার্ড শ—৩০০

বার ভুঁইয়া—৫৬

বামাবোধিনী পত্রিকা—৩৬

বায়বন—৮, ৮৩, ৮৪, ১৪৪, ১৪৫

বারহাম—১০৬

বিজয়চন্দ্র মজুমদার—৭২, ২৫১, ২৬৯

৩৯৬-৩৯৮

‘বিশ্বাগিরি’ ( হেমচন্দ্র )—৩০

বিপিনচন্দ্র পাল—২৭, ৬০-৬১, ৬৮,

৮০, ৮১, ৩২৩

বিবেকানন্দ—৩৮, ৪১

(ডঃ) বিমানবিহারী মজুমদার—৩২

বিহারীলাল—৬৩, ৬৮, ৭৫, ৭৬, ৮১,

১৪১, ১৪৩

বিহারীলাল ভাট্টা—৪২

বীরবাহু ( হেমচন্দ্র )—৩০

ব্যোমকেশ মুস্তফী—২০

ব্রাউনিং—১৭৪, ১৭৫, ৩২২

ব্রাহ্মিকাদমাজ—৩৬

ভবভূতি—২২২, ২২৭

ভারতী ( পত্রিকা )—৪০, ৭২, ৭৬

ভারতীয় কংগ্রেস—৩৪

ভারতচন্দ্র—১৪৭, ১৫৪

‘ভারত-উজ্জ্বাস’ ( নবীনচন্দ্র )—৩১

‘ভারত-ভিক্ষা’ ( হেমচন্দ্র )—৩০, ৮০

‘ভারত-সুবরাজ্য’ ( রাজকৃষ্ণ রায় )—৩১

‘ভারত-দঙ্গীত’ ( হেমচন্দ্র )—৩০, ৩২

‘ভারত-লক্ষ্মী’ ( অধিকাচরণ গুপ্ত )—

৩১

‘ভারতে স্থ’ ( হরিশচন্দ্র নিয়োগী )—

৩১

‘ভারতেন্দু’ হরিশচন্দ্র ( হিন্দী নাট্যকার )

—৪২৬-৪২৭

ভার্নাকুলার প্রেস অ্যাক্ট—৩৩

ভূদেবচন্দ্র—৩, ৩৮

ভূদেব-চরিত—৩৯

মধুসূদন—১, ৩, ৬৩, ৬৪, ৬৫, ৮৪, ৮৫, ১৪২,

১৪৭, ২১২, ২৪৪, ৩০৬, ৩২১, ৪৪১, ৪৪২

মনোমোহন বসু—২৩৯

মহাবংশ—২২৩

মাংসিনি—৩৩

মানকুমারী বসু—৬৩, ৬৬

মারলো—৩৩২

মিঠেকড়া—২৪

মীরকাশিম

( অক্ষয় মৈত্রয় )—৫৬

( গিরিশচন্দ্র )—৫৬

মন্মথ রায়—৪২০, ৪২৫-৪২৬

মহেন্দ্র গুপ্ত—৪২৪

মুর্শিদাবাদের ইতিহাস ( নিখিলনাথ রায় )

—৫৬

মেঘনাদবধকাব্য—২০

মেট্রোপলিটান কলেজ—২৬, ৫৩

মোহিনী দেবী—৪, ৫, ৩৩৭

মোহিতলাল মজুমদার—৮৫, ১৪৬, ১৬০

১৮১, ১৮৮, ৩৩১, ৪১৭

মোলটন—৩৩০

ম্যাক্সমুলার—৩৮

ম্যাটিনি—৪৩

জহ্নলাল : কবি ও নাট্যকার

গৈলনাথ সেনগুপ্ত—৭২, ৪১২-	স্বরণ—১৩১
৪১৬	•রাজা ও রাণী—২১০
গৈলচন্দ্র বসু—২০২, ২০৩	•ক্ষণিক—১৭০, ৩৯৮
গৈলনাথ বিজ্ঞানভূষণ—৩৩	•সোনার তরী—৩৯০
গৈলচন্দ্র চৌধুরী ( নাট্যকার )—	শ্রী-বন্ধন—৫১
৪২৫	জিনারায়ণ বসু—৩২, ৩৪, ৩৮
দলিল—৩০, ৮৪, ৪৪০	জৈললাল রায়—৪
জনীকান্ত সেন—২০, ৭২, ৩৯৮-	জাহান ( টঙ্ )—৫৬, ৫৯, ২৩৬,
৪০১	২৫২
মেশচন্দ্র দত্ত—৪৪০	জা কালীকৃষ্ণ দেব—৩৮
সময় লাহা—৪০২,	‘রাজোপহার’ ( গোপালচন্দ্র দে )—
নীলনাথ—১, ২০, ২৩, ২৪, ২৫,	৩১
৩২, ৩৩, ৪০, ৬২, ৬৭, ৭২,	রামগোপাল ঘোষ—৩
৮৯, ১৫৪, ১৫৭, ১৬৫, ১৯৪,	রামচন্দ্র গুরু ( হিন্দী সাহিত্যের ইতিহাস
৩০৭, ৩২০, ৩২১, ৩৩৮, ৩৭৮-	রচয়িতা )—৪২৭, ৪৩০
৩৯৫, ৪০২, ৪০৩, ৪০৪, ৪৪২-	রামতল্লাহ লাহিড়ী—৪১, ৭৯
৪৪৬	রামতল্লাহ লাহিড়ী ও তৎকালীন বঙ্গসমাজ
...কড়ি ও কোমল—২৪	—২, ৬৮, ৪২
...গীতাঞ্জলি—৬২	রামায়ণ ( বালাকি )—১৫২, ২১৫, ২২৩,
.. গোরা—২৪, ৩৭৩	২৩০
...বলাকা—১৬৪	রামেন্দ্রচন্দ্র ত্রিবেদী—৫১, ১৬৯
...ভানুসিংহ ঠাকুরের পদাবলী	রামপ্রসাদ—১৬২
—৭৬	রাসবিহারী ঘোষ—২৭
...চিত্তাঙ্গদা—২১২, ৩৮৪-৩৮৫,	বৈবতক ( নবীনচন্দ্র )—৩৮
৩৯১	লর্ড কার্জন—৫১, ৫২, ৫৭
.. মালিনী—২১০	লর্ড লিটন—৩৩
.. সন্ধ্যা সঙ্গীত—৭৬, ৭৮	ললিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ( অধ্যাপক )—
.. শিশু—১৩১, ৩৯০	২৭
...শৈশব সঙ্গীত—৭৬, ৭৮	ললিতচন্দ্র মিত্র—২০, ২৮, ৪০১, ৪০৩

লোকেন্দ্রনাথ পালিত—৬০, ৩২৫  
 শচীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত ( নাট্যকার )—  
 ৪২৩-৪২৫  
 শশধর তর্কচূড়ামণি—৩২, ৪২  
 শশাঙ্কমোহন সেন—১৭৫, ৩১৬, ৩২৫,  
 ৪৩৮, ৪৪৭  
 শান্তিদেব ঘোষ—২৩  
 ( ডঃ ) শশিভূষণ দাশগুপ্ত—২২৩,  
 ৩৬৭  
 শিখগুরু ও শিখজাতি' ( শরৎ রায় )  
 —৫৫  
 শিবনাথ শাস্ত্রী—২, ৩৩  
 শিবাজী-মেলা—৫৪  
 শিবাজী উৎসব—৫৬  
 শিশিরকুমার ঘোষ—৩৩  
 শেলী—৮৩  
 শৈবনেশচন্দ্র মজুমদার—২৭  
 ( ডঃ ) শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—৭১  
 ১৬৭, ২০১, ২০৬  
 শ্রীশচন্দ্র ( কৃষ্ণনগরের রাজা )—৩৬  
 সঞ্জীবচন্দ্র—৩  
 সঞ্জীবনী ( পত্রিকা )—৩২, ৪০, ৫২  
 সঞ্জীবনী সভা—৩৩  
 সতীশচন্দ্র বিজাভূষণ—২৭  
 সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর—২০, ৩৬, ৩৭  
 সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত—৭২, ৪০৮-৪১১,  
 ৪১৭  
 'সধবার একাদশী' ( নাটক )—২,  
 ১৭২, ১৮০

সনাতন ধর্মরক্ষণী সভা—৩৮  
 সমালোচনা সাহিত্য—৭১, ১১১, ২০১  
 'সরোজিনী' ( নাটক )—২২  
 সাধনা ( পত্রিকা )—৮২  
 ( ডঃ ) সাধনকুমার ভট্টাচার্য—২৬৭, ২৭১,  
 ৩২৮  
 'সন্ধ্যা' ( পত্রিকা )—৫৪  
 সবুজপত্র ( পত্রিকা )—৬১, ৩৪১, ৩৪৩  
 'সাবাস বাঙ্গালী' ( অমৃতলাল বসু )—  
 ৫৭  
 সারদাচরণ মিত্র—২০  
 'সাহিত্য' ( পত্রিকা )—২২, ২৪, ২৫,  
 ২৭৬, ৩৮৪, ৩২৩  
 সিবিল ম্যারেজ অ্যাক্ট—৩৭  
 'সিরাজদ্দৌলা'  
 ...অক্ষয় মৈত্রেয়—৫৬  
 ...গিরিশচন্দ্র—৫৬  
 সিমিটার কলেজ—৭  
 'সীতারাম' ( বুদ্ধিমোহন )—৩৪  
 সুনীলবার্ন—২৩  
 সজনীকান্ত দাস—১৬২, ৪১৮-৪১৯  
 ( ডঃ ) সুকুমার সেন—৩৭, ৬৩, ৬৪, ৬৬,  
 ২১০, ২৩৮, ২৪৬, ২৬৭, ২৭০, ২৯৪,  
 ৩০৩  
 ( ডঃ ) সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়—২২৩  
 ( ডঃ ) সুনীলকুমার দে—৬২, ১৮১, ৩৩১  
 সুরভি ( পত্রিকা )—৫  
 সুরধাম—১২, ২৬, ২৭  
 'সুরধুনী' ( কাব্য )—২



সুরবালা দেবী—১২, ১৩, ১৪, ৪৩৩

সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—৩৩, ৩৪,

৫৪

সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার ( গায়ক )—৫,

৩৩৭

সুরেশচন্দ্র সমাজপতি—২২, ২৪, ২৭,

৩২৩

স্বর্ণকুমারী দেবী—৬৪, ৪৩৩

স্বপ্নময়ী ( নাটক )—৩৩, ২১০

স্কট—২২

স্টার থিয়েটার—১৮, ২২, ১৮৫, ১৯৫

হরপ্রসাদ শাস্ত্রী—২৭, ১৬৯

হরিন্দাস চট্টোপাধ্যায়—২৬

হরেন্দ্রলাল রায়—৪, ৫, ৬

হাক্কলি—৫০

হার্ভার্ট স্পেন্সার—৫০

হামচুপামুহাক—৩৩

হিন্দুমেলা—৫২

হীরেন্দ্রনাথ দত্ত—২০

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—৩, ৩০, ৩১, ৩৩

৮০, ৮১, ৩৯১, ৪৪১, ৪৪২

হেমলতা ( নাটক )—৯

হেমেন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ—২৭

হেষ্টি ( অধ্যাপক )—৩৯

